

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID

FACULTAD DE BELLAS ARTES
Departamento de Escultura



**LA MANO A TRAVÉS DEL ARTE: SIMBOLOGÍA Y
GESTO DE UN LENGUAJE NO VERBAL**

MEMORIA PARA OPTAR AL GRADO DE DOCTOR
PRESENTADA POR
Mónica Cerrada Macías

Bajo la dirección del doctor:
José Luís Parés Parra

Madrid, 2007

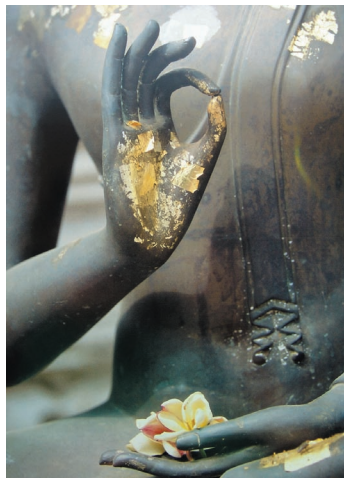
ISBN: 978-84-669-3081-9

LA MANO A TRAVÉS DEL ARTE

SIMBOLOGÍA Y GESTO DE UN LENGUAJE NO VERBAL

TESIS DOCTORAL

Mónica Cerrada Macías



DIRECTOR: DR. D. JOSÉ LUIS PARÉS PARRA

Departamento de Escultura

FACULTAD DE BELLAS ARTES

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID

2007

A mi familia,
y a mis profesores y maestros.

Al Dr. D. José Luis Parés Parra, por dirigirme la tesis, por su inestimable ayuda, su continuo aliento y su confianza.

A la Dr. Dña. Xana Álvarez Kahle por su interés en mi investigación, sus buenos consejos y sus palabras de ánimo.

A la Universidad Complutense de Madrid, y al Departamento de Escultura de la Facultad de Bellas Artes por el apoyo recibido para la realización de esta tesis doctoral.

A toda mi familia, en especial a mi madre, mi hermana, mi hermano y mi tía M^a Luisa, cuyo cariño me ha alimentado en los momentos más difíciles de este trabajo.

A mis amigas, las más cercanas, Chus, Ana y Raquel, por su cariño, su ánimo y el interés constante en mi trabajo.

A Paco, amigo incondicional, por su ayuda y por animarme en todo lo que hago.

A mis amigas, amigos, a los compañeros de la facultad, y a aquellas personas que se han interesado en mi trabajo y a los que me han aportado algún tipo de información.

A Angelines por darme fuerzas y animarme para terminar.

A todos mis profesores de la Facultad de Bellas Artes, y a otros que no lo han sido pero que también me han dedicado palabras de apoyo y me han animado enormemente. No puedo recordar todos los que me han aportado información, pero todos ellos han sido importantes en mi etapa universitaria.

Al personal de la Biblioteca de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Complutense de Madrid, por su ayuda y por facilitar mi trabajo allí.

A Eva Perandones por la maquetación de la tesis tan bien hecha y tan rápido, y por tranquilizarme en los últimos momentos.

A todas aquellas personas anónimas que directa o indirectamente han contribuido en este trabajo.

A todos muchas gracias.

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN.....	15
I-Planteamientos de la investigación.....	16
II- Objetivos.....	20
III- Metodología.....	21
IV- Antecedentes.....	23
1- LA MANO EN EL ORIGEN DEL ARTE. EL ARTE PREHISTÓRICO.	25
1.1- El origen del arte.....	25
1.2- La mano del hombre prehistórico: testimonio del origen de la pintura.....	27
1.3- Las manos en el imaginario pictórico prehistórico.....	32
1.3.1- Manos en negativo.....	38
1.3.2- Manos en positivo.....	41
1.4- La visión abstracta del hombre prehistórico. El contorno en el origen del arte.....	42
1.5- La mano como un icono simbólico primordial. El origen del símbolo. La totalidad y el doble.....	45
1.6- Yacimientos.....	49

2- EL VALOR SIMBÓLICO DE LA MANO EN LA ICONOGRAFÍA DEL ARTE ORIENTAL.....	57
2.1- Introducción a la historia del Arte Indio.....	
2.1.1- El origen de la multiplicidad de brazos en la iconografía india. La India neolítica.....	57
2.1.2- La llegada del budismo. La creación de la imagen de Buda y el lenguaje manual simbólico de la imagen de culto.....	58
2.1.3- La época gupta y la abstracción del arte budista. Ajanta y el lenguaje gestual en la pintura.....	62
2.1.4- El fin del budismo en India y el triunfo del hinduismo.....	66
2.2- Los mudras o manos simbólicas.....	71
2.2.1- El origen de los mudras.....	73
2.2.2- Los gestos manuales en el arte indio: Mudras y Hastas.....	79
2.2.3- Los mudras o manos simbólicas.....	83
2.2.4- Descripción y simbolismo de los mudras.....	89
2.2.4.1- Mudras específicos de Buda: Dhyana o Samadhi mudra, Vitarka mudra, Dharmacakra mudra, Bhumisparsha mudra, Varada o Vara mudra y Abhaya mudra.....	90
2.2.4.2- Otros mudras: Añjali mudra, Vajra-añjalida-karma mudra, Añjalika mudra, Atmañjali mudra, Vajrahumkara mudra, Dana mudra, Bodhyagri mudra, Prajnalinganabhinaya mudra, Vajra-jñana mudra y Asisha mudra.....	100
2.2.4.3- Mudras menos frecuentes: Mushti mudra, Tarjani mudra, Tarpana mudra, Upadesha mudra, Uttarabodhi mudra, Abhisheka o Kshepana, Kataka-hasta, Buddha-patra, Chatur, Pañcha y Sanmudra.....	108
2.3- La imagen de Buda y sus gestos manuales simbólicos.....	110
2.3.1- Lakshana o atributos de Buda.....	110
2.3.2- Evolución de los mudras en la imagen de Buda.....	113
2.3.3- El lenguaje gestual de los Budas Trascendentes.....	116

2.4- El hinduismo y su tríada mística.....	119
2.4.1- Brahma.....	120
2.4.2- Vishnu.....	120
2.4.3- Shiva.....	121
2.5- La expansión del budismo en Asia. El arte y los gestos manuales.....	126
2.5.1- Las Culturas del Himalaya: Tíbet Y Nepal.....	126
2.5.2- El Sudeste Asiático: arte cingalés, indonesio e indochino.....	131
2.5.3- Extremo Oriente: China Y Japón.....	136
2.6- El poder curativo y transformador de los mudras. Los mudras espirituales.....	140
 3- LAS MANOS SIMBÓLICAS EN EL ARTE MESOAMERICANO.....	 159
3.1- Manos simbólicas en Mesoamérica.....	159
3.1.1- El códice Dresde.....	164
3.2- Relaciones transpacificas entre Asia y América. Búsqueda del origen de las manos simbólicas mesoamericanas.....	167
3.3- Similitudes artísticas entre Mesoamérica y el Arte Indio y del Sudeste Asiático. Las manos simbólicas.....	171
3.4- Los mudras del Arte Mesoamericano.....	174
3.5- Los gestos manuales en el Arte Mesoamericano y su conexión con estados mentales.....	179

4- LA MANO EN EL ARTE DEL ANTIGUO EGIPTO. SIMBOLOGÍAS Y GESTOS.....	185
4.1– Introducción al Arte del Antiguo Egipto.....	185
4.2- La evolución del Arte Egipcio.....	188
4.3- Los jeroglíficos egipcios.....	204
4.3.1- Mano cerrada, puño.....	206
4.3.2- Ofrenda.....	208
4.3.3- Abrazo.....	210
4.3.4- Ka.....	212
4.3.5- Hombre.....	214
4.4- Simbolismo y magia en el Arte Egipcio.....	215
4.5- El lenguaje gestual en el Arte Egipcio. Los gestos manuales.....	217
4.6- Tipologías de gestos manuales en el Arte Egipcio.....	224
4.6.1- Gesto de adoración o alabanza.....	225
4.6.2- Gesto de apoyo.....	228
4.6.3- Gesto protector.....	229
4.6.4- Postura de unción.....	233
4.6.5- Gesto de alegría o regocijo.....	233
4.6.6- Gesto de duelo.....	236
4.6.7- Gesto de llamada o invocación.....	239
4.6.8- Gesto de saludo.....	241
4.6.9- Gesto de glorificación o alabanza, del ritual de la recitación de las glorificaciones.....	241
4.6.10- Gesto de respeto y sumisión.....	243
4.6.11- Gesto de dominación.....	244
4.6.12- Gesto osiriaco.....	245
4.6.13- Gesto de oración.....	246

4.7- La religión en el Antiguo Egipto.....	248
4.7.1- La teología heliopolitana: Atum y su mano, símbolo del poder creativo.....	248
4.7.2- La cosmogonía menfita y la hermopolitana.....	250
4.7.3- Las diversas formas de Horus. Horus como niño o Harpócrates y el gesto harpocrático.....	250
4.7.4- Min y Amón-Min, deidades de la fertilidad cósmica.....	252
4.7.5- Heh, la divinidad de las manos alzadas.....	253
4.7.6- Atón, el dios sol.....	254
 5- EL GESTO DE LA MANO EN EL ARTE DE LA ANTIGÜEDAD CLÁSICA.....	261
 5.1- Introducción al Arte Prehelénico. Los gestos manuales en el origen de la Cultura Clásica.....	261
 5.2- La evolución del Arte Griego y de los ademanes manuales en sus representaciones artísticas.....	265
5.2.1- El arte griego: periodo arcaico.....	266
5.2.2- El arte griego: periodo clásico.....	272
5.2.3- El arte griego: periodo helenístico.....	281
 5.3- La evolución del Arte Etrusco y sus gestos manuales.....	289
 5.4- La evolución del Arte Romano y sus ademanes manuales.....	293
 5.5- Gestos manuales significativos en el Arte de la Antigüedad Clásica.....	299
5.5.1- Gesto de pudor.....	302
5.5.2- Gestos afectivos.....	302
5.5.3- Gestos de pena o dolor.....	303
5.5.4- Gesto pensativo y gesto melancólico.....	304

5.5.5- Gesto de alegría.....	305
5.5.6- Gesto de pedir auxilio y gesto de miedo.....	307
5.5.7- Gesto de súplica y clemencia.....	308
5.5.8- Gestos defensivo y agresivo.....	308
5.5.9- Gestos dialogantes.....	309
5.5.10- Gesto de bienvenida.....	311
5.5.11- Gesto de saludo.....	311
5.5.12- Gesto de despedida.....	312
5.5.13- Gesto de llamada.....	313
5.5.14- Gesto de aviso de peligro.....	314
5.5.15- Gesto de dirigir o guiar, y de señalar.....	314
5.5.16- Gesto de ánimo.....	315
5.5.17- Gesto oferente.....	315
5.5.18- Gesto protector.....	316
5.5.19- Gesto del estado de sueño.....	317
5.5.20- Gesto de ausencia de vida.....	318

6- LA SIMBOLOGÍA DEL GESTO DE LA MANO EN EL ARTE DE LA ICONOGRAFÍA CRISTIANA.....

323

6.1- Introducción.....

323

6.2- Gestos manuales en la iconografía cristiana.....

331

6.2.1- Gesto de oración.....

332

6.2.2- Gesto de adoración.....

333

6.2.3- Gesto de obediencia.....

334

6.2.4- Gesto de dolor, llanto o desesperación.....

334

6.2.5- Gesto del maestro.....

336

6.2.6- Gesto de hablar.....

338

6.2.7- Gesto bendicente.....

339

6.2.7- Cristo bendicente.....

339

6.3- Pasajes bíblicos. Ademanos manuales.....	340
6.3.1- La Anunciación.....	340
6.3.2- Noli me tangere.....	340
6.3.3- La duda de Santo Tomás.....	341
6.3.4- La creación de Adán.....	342
6.3.5- La Ascensión por la mano de Dios.....	343
7- LA MANO EN EL ARTE DEL SIGLO XX.....	347
7.1- Introducción.....	347
7.2- El fragmento. La mano aislada.....	350
7.2.1- La mano de Dios y la mano del artista. La mano como símbolo de la creación...	350
7.2.2- La mano escindida, fragmento expresivo del sentimiento.....	366
7.2.3- La muerte: fragmentos de vida.....	375
7.3- La huella de la mano.....	385
7.3.1- El signo de identidad que manifiesta la presencia del artista en su obra.....	385
7.4- Las prótesis de mano o brazo.....	395
7.4.1- La prótesis: elemento que muestra y suple las carencias del hombre.....	395
7.4.2- Hacia un hombre evolucionado por la técnica.....	397
7.5- La ausencia de mano o brazo. La expresividad de la carencia.....	402
7.5.1- La influencia del arte clásico griego. La belleza del cuerpo imperfecto.....	402
7.5.2- La ausencia: el lenguaje de la incomunicación, la limitación y la interiorización..	420
CONCLUSIONES.....	431
BILIOGRAFÍA.....	447
ÍNDICE DE ILUSTRACIONES.....	463

- INTRODUCCIÓN.

La mano, símbolo por excelencia de la creación y elemento inseparable del artista, aparece en el arte comunicándose con un lenguaje propio, rico en cadencias. De gesto expresivo y múltiple, condicionada por la mente que la dirige, crea universos estéticos en los que ella misma aparece representada comunicando conceptos, dando su expresividad a un mundo que espera la descodifique.

La mano sirve y da la vida al pintor, al músico, al escritor, al bailarín... La mano forma parte del arte, participa en la creación artística. Sin ella, solo tenemos el pensamiento y la intención creativas del artista. ¿Qué es el arte sin las manos del hombre? La mano del hombre es en sí misma un elemento de expresión, no es sólo una herramienta, canaliza su espíritu y puede transformar las cosas. Su movimiento, su propio impulso, infunde carácter a lo que crea. Es una prolongación del cuerpo y de la mente que parece fundirse con la obra. Su gesto creador es único en cada persona, cada mano contiene una personalidad inigualable. El trazo del artista le caracteriza, le define, le delata, su ejecución es inimitable.

Las manos son “diosas” de la creación, dadoras de dones, entregadas, capaces, diversificadas, cambiantes; la mano ofrece el mundo, lo crea, lo moldea, lo transforma, lo utiliza; la mano crea formas, sonidos, movimientos... Su alcance es casi ilimitado. La mano posee una magia indefinida, hasta un bailarín con sus movimientos armoniosos parece dibujar en el aire las siluetas de su propia emoción. El artista se vale de ellas para crear, para poder manifestar su expresividad. Son por tanto un componente esencial en la creación.

Mediante las manos el hombre toma contacto con la materia, las utiliza para crear, comunicar, relacionarse y a través de ellas expresa emociones, sentimientos, actitudes. La mano ha promovido el desarrollo del hombre y la civilización.

Desde los orígenes es un elemento destacado que formó parte de su evolución. La mano está ligada a la mente; la sirve, crea de acuerdo a lo que piensa; expresa según lo que la persona siente; comunica mediante su gestualidad, ayudando incluso al lenguaje verbal. Su capacidad generadora, expresiva y relacional es amplísima, y en sus gestos y acciones manifiesta este potencial.

Las propiedades intrínsecas más poderosas de la mano, cuando es representada en pintura, escultura u otro tipo de manifestación artística, son las de comunicar, proporcionar información. El artista conoce sus cualidades expresivas y las sabe utilizar. Es un lenguaje más, que forma parte de la imagen, y su comprensión ayuda en el entendimiento global de la obra. La mano se muestra en el arte sorprendiéndonos con un lenguaje variadísimo e inagotable. Como dice Henry Focillon en *El elogio de la mano*, las manos están:

“dotadas de un genio enérgico y libre, de una fisonomía - rostros sin ojos y sin voz, pero que ven y que hablan”

I- PLANTEAMIENTOS DE LA INVESTIGACIÓN.

La herencia cultural, moral, estética e intelectual de cada pueblo conforma su pensamiento humano y éste, a su vez, genera expresiones artísticas conforme a su cultura y su época. Pensamientos y culturas diferentes llevan a representaciones artísticas dispares que enriquecen el panorama artístico mundial. Gracias a esta diversidad encontramos el mismo motivo representado de infinitas formas y con innumerables significados. Así sucede con las manos, pues estos elementos de máxima expresividad corporal, aparecen de mil maneras a lo largo de la Historia del Arte, en todas las culturas y en manifestaciones artísticas muy diversas, y cada una lo hace con una simbología propia y característica.

La mano, presente ya en la remota prehistoria, figura como elemento individual o como elemento integrado en la obra, hasta el arte de nuestros días. Su interés e importancia artística nos parecen enormes, y más cuando sabemos que

las manos son la más antigua manifestación pictórica del hombre. Surgen en el Paleolítico, silueteadas o impresas en los lugares más recónditos de las cuevas. Con este gesto el hombre dejaba su huella, su signo sobre la roca, una acción que contiene cierto carácter posesivo, pues es una proyección del hombre fijada en la naturaleza, la manifestación de su presencia. Ya desde el origen la imagen adquiere cierto sentido mágico pues el doble se contempla como un reflejo de la realidad. En cualquier caso la huella, la impronta del hombre se deja ver como la manifestación de su ser, pues la parte comprende al todo y la mano es la presencia del hombre mismo, su marca en el mundo.

La mano, desde entonces y hasta nuestros días, continuará mostrándose en las distintas disciplinas artísticas en incontables ocasiones, y en todas las culturas. El gesto de la mano en el campo plástico-artístico es soporte de significados y simbolismos varios. Estos son mayores de lo que en un principio podamos pensar. Un mayor repertorio de gestos manuales se observará en algunas culturas antiguas, sirviendo a la expresión de sus costumbres, formas de vida y sentimientos. Su simbolismo variará de unas culturas a otras, y en algunos casos compartirán significados. Sobre este interés en los ademanes manuales representados en el arte parte nuestra investigación.

Observando esto, elegiremos para nuestra investigación las culturas antiguas más relevantes en cuanto a la representación de gestos manuales en el arte, su variedad formal y simbólica. Podemos ver numerosos tipos diferentes de gestos manuales en el Arte Egipcio conteniendo, entre otras, simbologías divinas, pues Atum, el Dios de la Creación, se representaba mediante una mano. Lo mismo sucede en el arte oriental, que contiene un lenguaje gestual manual muy fecundo, cuyo conocimiento es fundamental para entender todo el significado de sus representaciones, ligadas siempre a su credo. La tipología de posturas de manos es muy extensa. Estos gestos se denominan mudras, y simbolizan virtudes, estados y actitudes de Buda, también de Dioses, o dan claves para liberarse de las cargas mundanas, alcanzar el conocimiento, o conseguir una meditación correcta, mostrando simbólicamente los aspectos que llevan a la Iluminación. También es representativa la iconografía cristiana, donde el simbolismo de la mano es bastante utilizado, bien para adoctrinar a los feligreses o para mostrar directamente una visión de la divinidad. Es así como, por medio de una mano bendicente, es repre-

sentada simbólicamente la imagen de Dios Padre. No hay que pasar por alto, que el arte que pretende difundir una doctrina religiosa conoce el poder de la imagen y lo utiliza. Envía mensajes a sus fieles con sus enseñanzas, y la mano aparece siempre con su gran carga informativa dirigiéndose al fiel, muda, pero hablando. El lenguaje expresivo que el ademán manual contiene será utilizado como imagen simbólica, conteniendo mensajes relativos a la religión y a las costumbres. Investigaremos todos estos aspectos.

Pero, tras estos ejemplos característicos, no debemos olvidarnos de los múltiples sentidos del gesto de la mano en cualquier tipo de representación de la figura humana en la historia del arte, desde la antigüedad clásica hasta nuestros días. Así, en las esculturas y pinturas de personajes, la mano dirige y orienta al espectador en la comprensión de la obra, es un lenguaje a tener en cuenta, aparte del lenguaje corporal, facial, el del color y la composición. Es un lenguaje gestual muy expresivo que tiene mucho que decir en el contenido temático de la obra, ya que aporta información sobre los personajes retratados, mostrando su actitud, su situación emocional o sus acciones. La imagen siempre encierra un mensaje y las manos aportan muchos sentidos a la imagen global. En este sentido nos interesa investigar la conexión que existe entre la mano y la mente, y cómo el gesto de la mano en el arte es portador de distintas emociones y sentimientos humanos, reflejando actitudes y estados internos del ser.

Nos interesa enormemente, por tanto, como tema de estudio, cómo el arte pone de manifiesto la relación que existe entre la mano y la mente del hombre, y cómo la primera con su capacidad de expresión muestra la interioridad psíquica. Hay que señalar que es una relación estrecha, aunque a primera vista se nos escape un poco el alcance real de esta afirmación. En cuanto al cerebro, ya sabemos por el diagrama <<homúnculus>> publicado por primera vez por los canadienses Penfield y Raasmussen en 1950, que la mano y la cara humanas tienen una representación desproporcionada en el cerebro, con respecto a otras zonas del cuerpo. El diagrama sugiere que el refinado control de la mano y de los movimientos orofaciales impone unas fuertes exigencias de cálculo al sistema nervioso central. La cara y las manos son en realidad las partes del cuerpo humano con mayor capacidad de comunicación. A sus gestos se les considera lenguajes no verbales.

La comunicación no verbal comprende un noventa por ciento de toda la comunicación que nos rodea y, dentro de ésta, la que tiene que ver con las manos comprende un sesenta por ciento. Resulta obvio indicar que la mano es un órgano altamente comunicativo y que todas las personas usamos nuestras manos de manera consciente o inconsciente para expresarnos, por lo que los mensajes que nos da deben ser tomados muy en cuenta.

Los gestos manuales que sirven para comunicarnos son signos no lingüísticos que pueden llegar a sustituir el lenguaje hablado en ocasiones, y que normalmente lo acompañan como una forma de expresión natural, personal y espontánea, llegando incluso a intentar comunicar lo que por medio de palabras cuesta expresar.

Los gestos son movimientos del cuerpo que expresan una intención, un estado... Sus causas pueden ser de varios tipos como psicológicas, físicas, culturales, sociales, etc., y también puede haber gestos convencionales. Las emociones internas del hombre pueden salir a la luz por medio de los movimientos de su cuerpo. Estos movimientos en ocasiones son involuntarios, y es ahí donde entra en mayor grado la psicología para estudiarlos y darles significado. Estos signos o gestos pueden ser de varios tipos, pueden ser naturales, espontáneos o un tanto inconscientes. Los gestos que en su origen eran de carácter natural y obedecían a expresiones de estados anímicos o de la salud, del carácter o expresiones de tipo sentimental, llegarían a convertirse en gestos utilizables de manera artificial para comunicar cuestiones de este tipo. Estos gestos que ayudan a la comunicación, y que en muchos casos la suplen, son utilizados por el arte.

Darwin explica que los ademanes más antiguos fueron gestos instintivos que también tenían una parte de emocionales. Después les sucedieron las poses o gestos manuales descriptivos y metafóricos. Por último, y más tarde, aparecieron los gestos convencionales. En origen el hombre imitaba los sonidos de la naturaleza, y mientras con sus gestos y ademanes describía movimientos, formas, posiciones, acciones, dimensiones, distancias, direcciones y cosas relacionadas. Con el tiempo las poses y ademanes se fueron definiendo hasta que se relacionaron con la danza, la pantomima y las representaciones dramáticas.

Desde el inicio del Arte, la mano se convierte en un símbolo utilizado por todas las culturas hasta la actualidad. Su riqueza gestual, formal, comunicativa y simbólica en su representación en el arte quiere ser investigada ahondando en la significación que tiene la mano en la historia de la humanidad.

II- OBJETIVOS.

El interés por el reflejo de la mano en el arte, que nos ha llevado a realizar esta investigación, radica en la impresionante riqueza formal, tan diversa, con la que es representada, así como por la multiplicidad de sentidos y acepciones que puede tener según sus gestos, y por la simbología que por sí mismas tienen. Partiendo de este interés general se tienen en cuenta los siguientes objetivos, siempre relativos a la historia del arte y a las diversas culturas más representativas que hemos elegido:

- Investigar las originales representaciones de manos en cada cultura, y descubrir sus motivaciones, así como su simbolismo y evolución.
- Recopilar y analizar los diversos gestos manuales representados en el arte.
- Hallar las simbologías propias y los sentidos de cada ademán manual diferente encontrado en el arte de cada cultura o época artística.
- Buscar similitudes gestuales interculturales. Observar las coincidencias en cuanto al significado de dichos gestos, al igual que la disparidad simbólica.
- Demostrar que algunos de los gestos manuales parten de los sentimientos, actitudes y preocupaciones humanas. Mostrar cómo los gestos de la mano, como lenguaje no verbal común al hombre, pueden expresar los diversos afectos del ánimo.
- Desarrollar un discurso en el que quede patente la conexión que existe entre la

mano y la mente, y cómo el arte refleja esta relación. Cómo la mano expresa lo que la mente piensa y lo que el hombre siente. Y cómo el arte por medio los gestos de la mano exterioriza el sentir interno del hombre.

- Estudiar las apariciones de la mano en las obras de arte del siglo XX, y para ello buscar a artistas que utilicen en su obra esta iconografía, especialmente aquellos en que esta temática sea recurrente. Conocer la intencionalidad del artista y comprender el significado que le dan en su obra, si tienen observaciones sobre este tema y buscar relaciones con obras de otros artistas.

- Entender los diferentes sentidos que toma la mano fragmentada, la huella y la prótesis de mano, y el cuerpo incompleto que carece de manos o brazos. Descifrar la simbología que encierran para una mayor comprensión de la obra de arte del siglo XX.

- Observar la diversidad formal y estética con que los artistas del siglo XX han representado o evocado la mano en sus obras: fragmentada, estampada en la obra, como un elemento protésico unido al cuerpo o eliminada de él.

- Mostrar las capacidades expresivas de la mano, su alcance comunicativo y sus cualidades plásticas en sus apariciones en la pintura y la escultura de todos los tiempos.

- Realizar una selección importante de las obras más representativas, las que mejor reflejen las explicaciones de cada capítulo, y aporten datos de interés para la investigación.

III- METODOLOGÍA .

La mano del hombre con sus gestos expresa todo tipo de actitudes y emociones, y envía constantemente mensajes. Representada en una obra artística su lectura debe ser interpretada como si fuese una mano real, por lo que el estudio

de la comunicación no verbal del cuerpo, en especial de la mano y el brazo, será tenido en cuenta en esta investigación, pues aportará mucha información que facilitará la comprensión de las imágenes.

La búsqueda de las originales simbologías que movieron al hombre a representar las manos, de diversas formas y en sus muchos gestos, en sus creaciones artísticas resulta fundamental en este proyecto. Dar sentido a su existencia en el arte y buscar todos sus significados más profundos es nuestro propósito. Para ello se comenzó estudiando sus apariciones más remotas, como son las huellas de manos de las cavernas prehistóricas. Se han investigado las manifestaciones que se han considerado más importantes y cuya aportación ha generado datos nuevos a la investigación. Se continuó estudiando las antiguas civilizaciones. El arte oriental, en especial el arte hindú contiene un idioma gestual muy rico, cuyo conocimiento es fundamental para entender su doctrina. Ha sido muy extensa la investigación en este tema ya que son muy numerosos los mudras o gestos simbólicos de las manos en la imaginería oriental, y muchas sus simbologías. También debido a su interesante filosofía y religiones de las que inevitable y enormemente está influido el arte. Ha sido interesante saber que en India, China, Polinesia, Tíbet o Japón aparecen mudras en el arte que también se encuentran frecuentemente en las representaciones de Mesoamérica, de lo que se desprende que son culturas que, aunque lejanas, han tenido conexiones en algún momento. Esto se tomó en consideración y se pensó que sería importante su investigación para este proyecto, con lo que se amplió el número de temas pensado en un primer momento.

El arte egipcio, con una amplia variedad de gestos simbólicos de manos que aparecen tanto en los jeroglíficos, como en las representaciones artísticas debían ser estudiados. Así como la iconografía cristiana, en la que la mano funciona como un icono simbólico, y en otras ocasiones los gestos manuales tienen significados muy definidos que sirven a la narración de hechos bíblicos. De igual manera, el arte de la cultura clásica por su importancia y por ser la base de la cultura artística europea, debía ser investigado. En el proceso de estudio de todos estos temas se observó su enorme importancia y la investigación se alargó.

Tras estudiar todos estos temas en profundidad, se decidió finalizar la in-

vestigación con las aportaciones novedosas del arte del siglo XX en el tema de la mano. Desde el Renacimiento hasta el siglo XIX es una etapa de la historia del arte que comienza bebiendo de las fuentes clásicas, por lo que los gestos que se utilizan en el arte son iguales o parecidos, y sus significados también. Y, por otro lado, las imágenes religiosas que genera, tiene gestos similares o iguales. No se quiso caer en la repetición, y por ello se consideró más importante profundizar en los demás temas, que eran los que realmente aportaban datos sumamente importantes para la materia que tratamos. En cuanto al capítulo dedicado a las representaciones de la mano en el arte del siglo XX, se han buscado aquellos artistas que utilicen de alguna forma esta iconografía en su obra. En especial nos hemos decantado por los artistas contemporáneos que darán siempre una visión más moderna y cercana de cómo sienten ellos este elemento y por qué lo introducen en sus obras. Saber el significado que le dan en su obra, si tienen observaciones sobre este tema y poder relacionarlo con otros artistas y con obras similares, son cuestiones que nos han interesado abordar.

En el desarrollo del trabajo de investigación se han tenido muy en cuenta las ilustraciones que pudieran acompañar al texto, por lo que en el transcurso de la investigación se realizó una recopilación de imágenes que recogieran todos los tipos de gestos dados en cada cultura estudiada. Finalmente, para acompañar al texto final y como apoyo a los enunciados se han seleccionado aquellas obras consideradas de mayor interés para servir a la investigación.

Siguiendo esta metodología de trabajo hemos intentado elaborar un estudio que evidencie la importancia del gesto de la mano en el arte, y refleje el claro poder comunicativo y expresivo de un órgano tan necesario y tan apreciado por nosotros como es la mano.

IV- ANTECEDENTES.

Al inicio de esta investigación, comenzada en el año 2002, se barajó la posible existencia de estudios similares no encontrándose ningún trabajo de in-

vestigación parecido. Al aumentar la búsqueda bibliográfica no se encontró ningún estudio análogo, que investigara el gesto de la mano a través del arte, estudiando las diversas culturas de la antigüedad hasta llegar al siglo XX, lo que fue un estímulo para continuar la investigación.

En cuanto a la bibliografía específica encontrada, hay varios libros que tratan los gestos de la mano en el arte. Los citamos a continuación.

- SAUNDERS, Ernest D.: Mudra: a study of symbolic gestures in Japanes Buddhist sculpture. New York, Pantheon, 1969.

- BARASCH, Moshe: Giotto y el lenguaje del Gesto. Madrid, Ediciones Akal, S. A., 1999.

- CHASTEL, André: El gesto en el arte. Madrid, Ediciones Siruela S. A., 2004.

- GOMBRICH, E. H., La imagen y el ojo. Nuevos estudios sobre la psicología de la representación pictórica. Madrid, Ed. Debate, 2000.

Capítulo: Gesto ritualizado y expresión en el arte.

-La mano. Die hand in der skulptur. Des 20. Jahrhunderts. Heidelberg, Umschau/Braus, 1999.

- El arte sagrado del Tibet. Barcelona, Fundación La Caixa, 1996.

Tan sólo los tres primeros tratan únicamente del ademán manual en el arte, y en periodos muy específicos. Los demás libros citados tienen algún capítulo dedicado al tema. El resto de la información recopilada para el presente trabajo de investigación se ha recogido indagando profundamente en el resto de la bibliografía.

1- LA MANO EN EL ORIGEN DEL ARTE. EL ARTE PREHISTÓRICO.

1.1- EL ORIGEN DEL ARTE.

Los orígenes del hombre nos llevan a más de cuatro millones de años hacia atrás en el tiempo. Desde ese tiempo remoto hasta el actual, la evolución de la especie nos ha llevado a ser lo que ahora somos: el hombre moderno, un homo sapiens de cien mil años de antigüedad.¹ El homo que ha tenido la capacidad de crear el arte.

Para que el hombre haya podido llegar a ese momento inicial del arte, a ese momento creativo primordial, la evolución ha pasado por transformar tanto lo físico como lo mental en una consecución de cambios decisivos: la adopción de la marcha bípeda, modificaciones en la mano, el crecimiento de la capacidad craneal, etc. Cambios de vital importancia efectuados durante millones de años.

Nace el arte, y el mundo, en su constante evolución, se enriquece con el resultado novedoso de una nueva actividad que realiza el hombre. El homo sapiens, con un conocimiento ancestral a sus espaldas de dos millones de años sobre el trabajo de la piedra, en cierto momento aumenta sus ocupaciones dedicándose también a grabarla. El hombre capaz de crear herramientas con mucha anterioridad, y con una industria lítica muy sofisticada, emplea también su tiempo en grabar la piedra para representar imágenes del mundo. Esto sucede hace algo más de treinta mil años (entre 30.000 y 40.000 años según Leroy-Gourhan), cuando se trabaja la piedra ya no sólo con un fin explícito necesario para la subsistencia. En ese momento, además de imitar los procesos de realización de cierta herramienta para reproducir la forma del útil, se pasa a imitar de manera original la naturaleza.

Surge la escultura. Las manos del hombre se dedican a nuevas técnicas como son el grabado, la talla y el modelado. Comienza entonces el arte prehistórico.

Las manifestaciones artísticas más antiguas que han llegado hasta el momento presente son grabados sobre bloques de caliza donde aparecen animales incompletos y signos. Estos datan del Paleolítico Superior, y más concretamente del Auriñaciense Inferior. No se descarta la posibilidad de que existieran pinturas y grabados con anterioridad, en el Paleolítico Medio, pero sobre soportes perecibles como maderas, pieles o cortezas. Sin embargo, sólo han conseguido perdurar en el tiempo los materiales más resistentes como la piedra y el hueso, aunque también existen ejemplos sobre arcilla. No obstante, los investigadores suponen que el sentimiento estético pudo nacer durante el Paleolítico Medio debido a los marfiles con color encontrados, creyendo incluso que el hombre de Neandertal² pudo pintar o tatuar su propio cuerpo. De todas formas, si realizó algún tipo de decoración sobre algún soporte, sería con motivos elementales y simples, nada comparables a las complejidades a las que se llega en el periodo posterior, y que son obra del homo *sapiens sapiens*.

La ciencia nos dice que el hombre del Paleolítico Superior es el primer artista de la humanidad. Aunque comienza grabando la piedra en plaquetas de caliza, su campo de acción aumenta extendiéndose a las paredes y techos de las cuevas, donde combinará el grabado, con el dibujo y la pintura, dando lugar al arte rupestre en el Auriñaciense Superior.

El hombre es consciente de que es capaz de crear, ya no sólo útiles de todo tipo, sino también imágenes en dos y tres dimensiones. Sus cualidades y facultades incrementan: es creativo, piensa, inventa y crea. Su mente dirige a la mano creadora, cada vez más hábil, como esa productora asombrosa que sirve al intelecto y muestra el interior del hombre, su visión del mundo, sus cavilaciones, sus preocupaciones, sus conclusiones, todo un compendio de lo que el mundo exterior e interior le sugiere, lo que siente y aflora por medio de signos, símbolos y figuraciones. De este modo, su mundo se puebla de nuevas creaciones, de nuevas representaciones, y entre ellas están las de sus propias manos.



1.2- *Dos manos negativas negras mutiladas. Borde sur del gran pozo inundado, Gruta Cosquer, Bocas del Ródano.*

1.1- *Mano en negativo realizada en ocre rojo con puntuaciones alrededor. Gruta de Pech-Merle, Lot.*

1.2- LA MANO DEL HOMBRE PREHISTÓRICO: TESTIMONIO DEL ORIGEN DE LA PINTURA.

Las más remotas imágenes de manos aparecen en la Edad de Piedra, en pleno Auriñaciense Superior (Paleolítico Superior). Las siluetas de manos son, junto con los discos (ambos en rojo), las más antiguas manifestaciones pictóricas del hombre. Así lo afirmó el abate H. Breuil, uno de los primeros investigadores del arte prehistórico, después de estudiar las pinturas de numerosas cuevas. Sus teorías prevalecieron la primera mitad del siglo XX. Algunos pocos pusieron en duda esta afirmación, ya que las manos silueteadas de algunos enclaves rupestres no son lo primero realizado en dichas cuevas. Pero tras estudios radiocarbónicos más actuales, se ha llegado a la conclusión de que la teoría de Breuil es acertada, y las manos negativas suponen el inicio de la pintura. Giedion comenta:

“...las imágenes directas de manos pintadas sobre la superficie parietal con ayuda de colores, en positivo o negativo. Es aquí donde el color hace su primera aparición orgullosa en la historia del arte. Esta invención no era inevitable. Hoy día cuesta trabajo darse cuenta de la magnitud de este salto hacia delante

para la humanidad. Estamos ante el comienzo del arte de la pintura.”³

Impresas en los lugares más recónditos de las cuevas, las manos que nos encontramos son las siluetas dejadas al apoyar la mano sobre la pared húmeda y, sobre ésta, soplar color con una caña. De este modo el hombre prehistórico dejaba su huella, su marca sobre la roca, la manifestación de su presencia. A finales del Auriñaciense, en el Magdalenense y en periodos muy posteriores también hay casos de manos en positivo, esto es, manos realizadas al aplicar directamente el color sobre la palma y estamparla en la pared, dejando así la huella total de la mano impresa en la roca.

En Europa se sitúa el foco originario de la creación pictórica. Aunque se da una unidad artística paleolítica probada por el arte mueble en toda la extensión europea, sin embargo pocos lugares como Francia y España ofrecen tan numerosas muestras pictóricas. No en vano, la región franco-cantábrica se convierte en el mayor exponente rupestre mundial tanto por su calidad como por su cantidad. Es en estas tierras donde existe una unidad estilística y una evolución pareja de este arte, que unido a la buena conservación de los yacimientos y al gran número de estos, las han convertido en la cuna del arte pictórico. Al resto de los yacimientos europeos se les considera como proyecciones de estos. Y fuera de Europa se han hallado pinturas rupestres en muchos lugares del planeta, y se siguen descubriendo. En Asia, Australia, América, África se conservan pinturas prehistóricas que no siguen una unidad estilística como en Francia y España, y cuyas fechas de realización no se saben con certeza.

En estas cuevas españolas y francesas existen numerosas pinturas de manos que el hombre prehistórico realizó, y que han perdurado en el tiempo dejando un rastro humano que podemos decir le representa dentro de ese mundo pictórico que ha creado en las paredes y techos de las cuevas.

Antes de que el hombre realizase con color la silueta de su mano, éste ya realizaba surcos en los techos y paredes de las cuevas clavando y arrastrando sus dedos por la arcilla blanda, creando así, las llamadas digitalizaciones, manos



1.3- Meandros trazados sobre arcilla, en el techo bajo de la galería derecha. Cueva de Altamira, Santander.

frotadas, macarrones o meandros. Apoyando uno o más dedos sobre la roca, grababa curvilíneos trazados en una acción que ejecutaba en numerosas ocasiones. Giedion nos dice que antes de aparecer el arte:

“...debió percibir el hombre las siluetas e impresiones que sus pies y dedos dejaban en el barro húmedo que recubría los techos, las paredes y los suelos de las cavernas, y los arañazos hechos en las paredes de roca por los osos cavernícolas. Pero habría que esperar al pleno desarrollo

del Homo sapiens para que el hombre sintiera la necesidad apremiante de trazar en la arcilla líneas y formas cargadas de significación simbólica.”⁴

El hombre ya había tomado conciencia de la existencia de huellas y rastros dejados tanto por animales como por humanos. Las huellas de animales encontradas en el exterior lógicamente les ayudaban en la caza. Las huellas significaban en primer caso la presencia, de uno u otro, en el lugar donde se daban. Éstas podían ser más o menos recientes según su frescura, pero sin duda eran un signo al que el hombre ya le daba un significado. Esas huellas que advertían contenían información, y adquirieron carga simbólica. El Homo sapiens es el que dio significación simbólica a la acción signica.

En la cueva de Altamira (il. 1.3) en un corredor bajo cercano a la parte más alejada de la cueva, se observan estos signos repetidamente. En este caso, son menos sinuosos que los meandros, son signos cortos que acaban repentinamente y están realizados como movidos por un mayor carácter y rapidez. A este tipo de signos tan abruptos, Giedion les llama <<signos de admiración>> y ve en ellos el gesto de invocaciones primitivas o peticiones urgentes de auxilio. Sin embargo,

estos signos suelen estar entrelazados y a veces se extienden por amplias zonas. Además, sobre estas marcas suele haber superpuestas otras de épocas diferentes, creándose una enredo de dibujos y grabados entremezclados, como ocurre en el techo bajo de la galería derecha de la cueva de Altamira, donde se observan meandros. Estos son bastante largos y ondulantes y se superponen entre sí.

No se sabe su significación, pero los signos dactilares o meandros a veces acompañan a figuras, rodeándolas o cruzándolas, viéndose en estos casos una probable relación. En el techo de la sala de los Jeroglíficos de Pech-Merle se ve una maraña de líneas realizadas por dedos humanos tras las cuales aparecen mamuts, félidos, cabezas de caballo y figuras femeninas.

El hombre toca la realidad que le rodea, toca las paredes de las cavernas y deja marcas que son suyas. Marcas que en origen no dejan de ser rastros indefinidos, y que por otro lado manifiestan su palpación del mundo y su propia presencia. Giedion cuando trata este tema, apunta la posibilidad de que algunos de los signos ondulantes que el hombre trazó en la arcilla blanda de las cavernas tuviese el mismo significado que las manos en negativo completas, e incluso dice que posiblemente estos signos sean sus precursores. El abate Henri Breuil, uno de los grandes investigadores del arte paleolítico, estaba convencido de que los macarrones y las impresiones de manos fueron el inicio, un tanto casual, del arte parietal, y que su arte figurativo corresponde al desarrollo de esos primeros meandros que podían sugerir formas reconocibles.

“El arte figurado de dos dimensiones... se desarrolló probablemente a partir de algunas otras categorías de huellas hechas también por la mano, no ya la impresión regular de esta extremidad, sino más bien por la interpretación de las líneas dejadas por los dedos, ya fuera sobre la arcilla, al tomarla para algún uso, ya fuera sobre una cara rocosa en la que los dedos manchados de arcilla o de color hubieran, primero de forma accidental, luego voluntariamente, trazado unas líneas; su juego, accidental primero, luego dirigido, realizó unas siluetas de dos dimensiones, reconocidas primero de forma accidental, después reiteradas con la voluntad de realizar una imagen parecida, ya fuera con la ayuda de un accidente natural preexistente, ya creándola en todas sus partes. Fue éste el camino

que tomó nuestro arte de las cavernas; primero huellas positivas o negativas de manos, meandros y arabescos <<macarrónicos>>, trazados sobre arcilla o sobre roca (con los dedos), en medio de los cuales nacen las más antiguas figuras del arte lineal libre.”⁵

Para otros prehistoriadores, como Ripoll Perelló, esta teoría valora demasiado la casualidad y les resulta simple. Hay que decir que investigadores como Paolo Graziosi no están de acuerdo en que las manos y los meandros sean lo primero que se realizó en el dispositivo parietal del arte paleolítico europeo, ya que no existen pruebas estratigráficas que lo demuestren, y cree más bien que hubo más expresiones gráficas en esos inicios, incluso representaciones figurativas. Sin embargo en Maltravieso se ha demostrado que sí fueron lo primero.

La mano, y más concretamente los dedos con su gesto activo, fue el vehículo que exteriorizaba de alguna manera lo que se hallaba dentro de la mente pensante del que sería el primer artista de la humanidad. La mente guiaba esa necesidad de expresión que nacía en el hombre, y que mediante la mano se convertía en formas plásticas y visuales. La conexión entre la mano y el cerebro se observa clara y directa. De esa relación entre la mente y la mano hacedora Giedion nos dice: “...cuando el hombre hundió sus dedos en la arcilla de las cavernas (...) Por primera vez, intentaba dar expresión visible directa a sus deseos más hondos mediante símbolos y figuras.”⁶

La mano seguía a la intención. La mente y la expresión originaban el símbolo. Hacía tiempo que la mano era una herramienta con alto poder creativo, pero ocurría que ahora dejaba rastros de sí misma en su propia creación. Pero más adelante deja la silueta de su mano, algo totalmente reconocible y que apunta irremediablemente al hombre mismo como hacedor. Es una marca única, una huella distintiva humana, que constata su presencia, y que ciertamente se convierte en la representación simbólica de sí mismo.

Ambas maneras de expresión primigenia humana, como son los meandros y las huellas y siluetas de mano, son signos que reflejan la presencia del hombre primevo. Sin embargo mediante la pintura de su mano, con mayor veracidad y rea-

lismo el hombre se hacía visible a él mismo. Se puede decir que una parte de la anatomía del hombre como es la mano, representada pictóricamente mediante la estampación de su huella o mediante el silueteado de su contorno, representaba a la totalidad del hombre. Él mismo al ver su propia huella tenía que ver en ello un reflejo de sí mismo. De esto se desprende que desde el origen del arte la parte representaría al todo, la mano representaría al hombre. La mano estampada o silueteada de color marcó el comienzo de un nuevo lenguaje expresivo, plástico, bidimensional, y colorista: el lenguaje pictórico.

1.3- LAS MANOS EN EL IMAGINARIO PICTÓRICO PREHISTÓRICO.

Las muestras artísticas prehistóricas que han llegado al presente nos permiten ver aquello de lo que se rodeaba el hombre, de lo que formaba parte de su vida. Aquello que nació de su propia creatividad y sin precedente alguno. Aquello que comenzó siendo parte de su experiencia vital y que se convertiría en un hecho importante para la historia artística de la humanidad.

El imaginario pictórico rupestre contiene animales, figuras abstractas, ideomorfos o signos abstractos, figuras humanas y las representaciones de manos. Algunos investigadores incluyen las representaciones de manos dentro de la categoría de signos (Leroi-Gourhan, Ripoll Perelló...), y otros dentro de las figuras humanas (García Guinea, Gaussen, Lorblanchet...). Sin embargo Groenen, con el que estamos de acuerdo, sitúa a las manos en una categoría independiente, explicando que:

“...las manos en negativo y positivo constituyen una categoría muy particular. Su realismo las aproxima formalmente a las figuraciones zoomorfas, con las cuales, sin embargo, no mantienen ninguna relación temática. Por otro lado, este mismo realismo las separa de las representaciones antropomorfas, el carácter de las cuales es voluntariamente esquemático o exagerado. Sobre todo, su carácter deliberadamente figurativo no permite asociarlas a la categoría de los <<signos>>. Las manos en negativo y en positivo son pues formal y temáticamente distintas de

las restantes categorías gráficas del arte paleolítico, y no pueden relacionarse ni morfológica ni tipológicamente con ninguna de ellas.”⁷

Entre los expertos existen muy diversas teorías sobre el significado del arte paleolítico, aunque es fácil opinar lo mismo que Eduardo Ripoll que nos dice que defender tan solo una hipótesis es equivocado, tras repasar los significados que se manejan, como son: *“magia de reproducción, magia simpática o propiciatoria, pedagogía cinegética, totemismo, integral o no, arte por el arte mismo o arte gratuito, arte ritual, arte conmemorativo, mitades sexuales, etc.”⁸*

Los vestigios de nuestros antepasados prehistóricos son una fuente de preguntas. Sus restos permiten teorizar sobre el significado de sus creaciones y de sus acciones. Los temas que aparecen son variados y precisan explicaciones diferentes, ya que en un mismo conjunto artístico puede haber diversos significados y propósitos. Y más aún en un arte como el Paleolítico, que dura tantos milenios y se da en áreas muy lejanas entre sí, por lo que las intenciones y las simbologías pueden variar de un sitio a otro y de un siglo a otro. Habrá que pensar también qué origina el arte o qué lo propicia, para dar una mejor respuesta al buscar significados. Nos parece lógico pensar que el arte sirve a las necesidades sociales, y que la creatividad y la capacidad de invención del hombre primevo estaban influenciadas temáticamente por el mundo que le rodea, y por su propio sistema de creencias.

García Guinea opina que el pintor paleolítico apenas tiene libertad de ejecución ya que *“el arte es sólo el resultado de una exigencia de grupo y está dirigida a conseguir una finalidad que debe ser positiva.”⁹* Además cree que en la sociedad paleolítica, por ser más primitiva, el arte estaría más afectado todavía por el sistema socio-religioso que en la sociedad egipcia donde dependía enteramente de él. De esta y de otras opiniones similares se desprende la importancia de lo social y lo religioso en el arte prehistórico, que sí son aspectos claves a la hora de significar su arte. Además, el arte como creación social dará mucha importancia a la finalidad, y no tanto al estilo. Así, García Guinea continúa diciendo: *“... el arte no nace como expresión de belleza sino como sustentación de una idea,*

como vía gráfica de atracción de poderes; en suma, como un misterio. No es distracción, sino necesidad, y siempre es arte <<aplicado>>, es <<para algo>>.”¹⁰

El hombre prehistórico necesita el arte, le sirve para sostener ideas de índole diferente. Su mundo está irremediablemente influenciado por la caza, por ser método de sustento, forma de vida esencial y necesaria para la supervivencia, y lo reflejan sus representaciones de animales tan abundantes. Su arte abstrae la realidad reproduciéndola en principio mediante siluetas torpes e inacabadas de animales, que con los años resultará ser de una maestría que sigue asombrando al observador actual. Los animales son el resultado de ritos de atracción de la caza, de reproducción, y también responden a mitologías y totemismos.

Cuando representa signos abstractos, está creando ideaciones nuevas, algo enteramente inventado por él. Son símbolos cuyo significado tenía que ser conocido por el grupo. Su importancia también es considerable pues los signos abstractos representan el 15% dentro de la pintura rupestre, ya aparezcan solos o en combinación con animales.

En las representaciones del hombre, éste más bien aparece caricaturizado o mostrado como un híbrido fantástico con órganos animales. Los estudiosos lo achacan a máscaras y a disfraces utilizados en los rituales, e incluso podrían significar espíritus de epopeyas cuando se trata de representaciones humanas muy similares en lugares diferentes y separados entre sí. Aparte del expresionismo también se da el esquematismo en las figuras antropomorfas, sobre todo en las femeninas.

Sin embargo, frente a estas representaciones humanas nada naturalistas que el hombre prehistórico graba, más que pinta, en la roca, sus manos sí que son totalmente realistas. Son reales porque no son un dibujo que realiza copiando la forma, sino que son la forma misma. Son una marca personal del contorno de su mano o directamente su impronta, su huella real. Esto las convierte en una imagen total y fehaciente de sí mismos.

Pero más allá de esto, más allá de una intención de representarse a sí mismo, o de hacer notar su presencia por medio de algo tan reconocible, el hombre también pudo manifestar intenciones de otro tipo. El hombre siluetea su mano

sobre la pared rocosa de las cavernas, sin que se sepa con seguridad el porqué de este acto, lo que ha originado diversas hipótesis. Las manos rupestres según los investigadores pueden deberse entre otras cosas a ritos de iniciación, códigos para designar diferentes animales, para ahuyentar espíritus, así como invocaciones mágicas de carácter protector, gestos de apropiación de caza, profilaxis, marcas personales, influencias mágicas curativas, etc. Clottes y Lewis-Williams las atribuyen más bien a un rito de tipo chamánico en donde lo verdaderamente importante era el acto. La pintura, opinan, sería seguramente una sustancia cargada de poder y elaborada de forma ritual, que al soplarla sobre la mano hacía desaparecer a ésta, siendo este acto un instante mágico lleno de simbolismo para el hombre. Y las huellas pasarían a un segundo plano en importancia.

Sea como fuere, las manos silueteadas y las huellas de manos realizadas por el hombre prehistórico hace unos treinta mil años son, por lo menos, una representación de sí mismos. Revelan su paso por el mundo, su propia vivencia personal, reflejan una costumbre cultural y social, así como una necesidad de expresión mediante la cual afectaban de alguna manera su propio mundo. Las manos que vemos en la pintura rupestre nacían de un acto vinculado a sus creencias. Podía ser un acto iniciático, protector, posesivo o de tipo mágico-religioso o curativo. Sin embargo, no se puede obviar el carácter posesivo de esta acción, pues la huella y la silueta de la mano son una proyección del hombre fijada en la naturaleza, y allí donde aparece manifiesta su presencia.

Abundan las representaciones de manos en el dispositivo parietal, tanto que superan en número a otras representaciones de animales catalogadas por Leroi-Gourhan. Se ha observado que predominan las manos izquierdas, aunque puede deberse simplemente a que les resultase más fácil sujetar con la mano derecha la caña que llevaban a la boca, y por la que soplaban el pigmento. El uso de baldaquines naturales es frecuente. En la cueva de Bernifal (Francia) hay manos negras en negativo bajo un baldaquino. Y en Gargas, en el Santuario de las manos, en su fachada anterior está la <<mano del nicho>> (il. 1.4) ubicada en un nicho cuya pared cóncava conserva muestras de raspado para su realización. Esta mano es negra y los últimos cuatro dedos tienen únicamente una falange, como es más común en Gargas.



1.5– *Signos y figuraciones interpretados como manos.* Cueva de Santián, Puente Arce, Cantabria.

1.4– *Mano con dedos mutilados.* Nicho, Gruta de Gargas, Francia.

Asociados a las manos aparecen líneas y puntos en color rojo (il. 1.1). Los puntos y discos son símbolos circulares que se les relaciona con las cúpulas, y a los que se les da un significado relacionado con incrementar la fecundidad convirtiéndose en una especie de petición. Aunque se les atribuyen diversos significados posibles, entre ellos marcas de posesión, heridas o aureolas con fines de hechizo, lo que siempre se ha manejado es la activación o reactivación del hechizo o petición hecha con anterioridad.

En el Auriñaciense superior también se realizarán signos en forma de brazos e incluso de pies. Tenemos un ejemplo en la cueva de El Buxú, donde figuran al lado de bisontes y caballos. En la cueva de Santián (Santander) hay signos, tipo claviformes, en color rojo que parecen representar manos y piernas (il. 1.5). Eso dedujo el abate Breuil sobre estos signos esquemáticos y abstractos.

Las manos se encuentran en todos los lugares de la cueva, aunque son más numerosas en las áreas de entrada, en las zonas aisladas y ocultas, y al final de las cuevas. Investigadores como Leroi-Gourhan les daba un emplazamiento preciso, otros como el abate Breuil o Max Raphael creían que todo el dispositivo parietal tenía una estructura premeditada. Sin embargo muchos no encuentran una composición que sirva a unas normas muy pensadas ya que había muchas super-



1.6- Algunos de los signos utilizados en la actualidad por los bosquimanos australianos en el desierto de Kalajari.

posiciones que parecen desdeñar lo que queda debajo siendo importante lo que se realiza en ese momento.

La mayor parte de manos encontradas contienen los cinco dedos, pero en algunos casos se da la ausencia de algunas falanges. Gargas, Tibiran, Cosquer y Fuente del Trucho son enclaves donde las manos en negativo aparecen en ocasiones con la pérdida de dos falanges de alguno de los últimos cuatro dedos (en Gargas el ochenta por ciento de las manos). Y en Maltravieso faltan las dos últimas falanges del meñique, aunque en algunas manos se ha descubierto la ocultación intencional del dedo meñique. Las teorías interpretativas sobre la falta de falanges en estas manos rupestres proponen diversas razones: mutilaciones casuales, rituales, por enfermedad, por castigo o esclavismo; ritos de paso o ritos

propiciatorios; motivos mágico-religiosos como prácticas de duelo-luto; profilaxia contra las enfermedades y la muerte; reconocimiento tribal; rito propiciatorio de caza. Leroi-Gourhan cree en la posibilidad de que estas siluetas respondan a un repliegue intencional de los dedos, que representa un código gestual con significado de tipo cinegético. Incluso observa un orden de frecuencia en la aparición de las manos mutiladas o incompletas que podrían corresponder a las cinco especies de animales más representadas. Se estaría hablando de un lenguaje gestual con el que comunicarse los cazadores sin alertar a la presa, parecido al que utilizaban



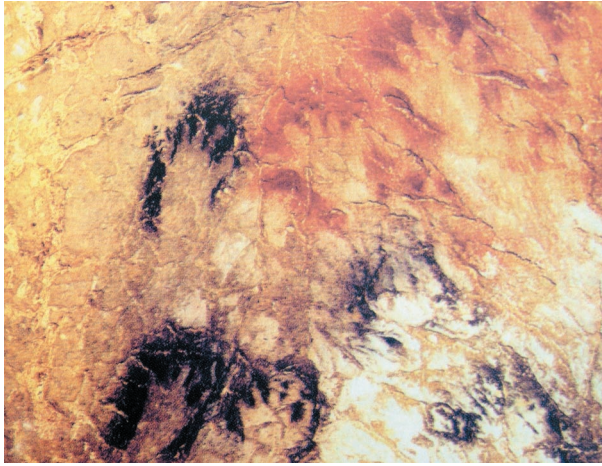
1.7- Pinturas rupestres. Cueva de El Castillo, Puente Viesgo, Santander. Paleolítico.

los indios norteamericanos, o como el que en la actualidad continúan utilizando los bosquimanos (il. 1.6) del desierto de Kalahari para diferenciar los tipos de presa encontrados.

1.3.1- Manos en negativo.

Las manos en negativo son realizadas aplicando el pigmento o el colorante alrededor de la mano, llegando en algunos casos a aplicarlo también alrededor de la muñeca y el antebrazo. Lo realizan mediante la técnica de salpicado, aerografiado o tamponado, apoyando la mano en la roca y dejando, al separarla, su silueta. Las más arcaicas fueron realizadas en color rojo. El color negro es posterior y más tardíos, son el ocre, el blanco y el violeta, que los encontramos pasado ya el periodo Auriñaciense.

En una misma pared se dan superposiciones sucesivas de pinturas pertenecientes a diferentes periodos. Las manos pueden aparecer simultáneamente con animales o con otras manos de fecha posterior. Así sucede en la cueva de El Castillo en Puente Viesgo (Santander). Las siluetas de manos en rojo conviven con dibujos de bisontes Auriñacienses y Magdalenienses (il. 1.7).



1.8- Conjunto de manos en negativo con los dedos incompletos. Panel B, Gruta de Gargas, Francia.

En la cueva francesa de Gargas se pueden observar manos en negativo tanto en rojo como en negro (il. 1.8) muy próximas unas de otras. Las negras son posteriores a las rojas. Gargas es la cueva con mayor número de manos de toda la región franco-cantábrica. Tanto en ésta como en Tibiran, la mayoría de manos son de medidas diferentes, y las hay de

bebé y de adulto, tanto de hombre como de mujer. Se han analizado muestras de la pintura utilizada en las manos de Gargas y Tibiran observando que sus preparaciones eran completamente distintas, por lo que no compartían recetas. En el mismo Gargas se ha advertido una diversidad en los pots de recetas de pintura utilizados para las manos en negativo, lo que demuestra que fueron realizadas en momentos separados por el tiempo. Tan sólo en las manos emparejadas la preparación es la misma por lo que se realizaron a la vez. La gran cantidad de manos que alberga, ya hacía pensar que, o bien la ocuparon grupos numerosos, o que diversos grupos se establecieron allí a lo largo del tiempo en momentos diferentes. En Tibiran igualmente confirman la realización sucesiva de las manos por grupos diferentes. También se ha llegado a la conclusión de que las manos en negativo de Gargas se han realizado con técnicas distintas, pudiéndose ver manos realizadas mediante la vaporización de un colorante mezclado con agua (las más abundantes), y otras ejecutadas mediante la técnica del tamponado.

Las cuevas españolas con mayor número de manos en negativo son la de El Castillo (Puente Viesgo, Cantabria) con sesenta y cuatro ejemplares, Maltravieso (Cáceres) con treinta y siete, y Fuente del Trucho (Barranco de Villacantal, Huesca) con dieciséis manos. Esta información la hemos obtenido de la tabla¹¹ realizada por Marc Groenen en la que enumera los yacimientos de Francia y España en los que existen manos en negativo. En ella expone su número, su color y

Yacimiento **	Municipio	Provincia	N.º	Izq.	Der.	Indét.	Color
Grande Grotte	Arcy-s/-cure	Yonne	7	3	2	2	R***
Les Combarelles I	Les Eyzies	Dordoña	1	1	-	-	N
Font-de-Gaume	Les Eyzies	Dordoña	4	2	-	2	N/R?
Abri du Poisson	Les Eyzies	Dordoña	1	1	-	-	N
Bernifal	Meyrals	Dordoña	4	3	-	1	N
Grote du Bison	Meyrals	Dordoña	2	1	-	1	N
Abri Labatut	Sergeac	Dordoña	1	1	-	-	N
Roc de Vézac	Vézac	Dordoña	2	1	-	1	N/R
Moulin de Laguenay	Chasteux	Corrèze	2	1	-	1	N
Chauvet	Vallon Pont-d'Arc	Ardèche	7	3	1	3	R
Pech-Merle	Cabrerets	Lot	12	5	3	4	N/R
Les Merveilles	Rocamadour	Lot	6	3	1	2	N/R
Roucadour	Thémines	Lot	9	2	1	6	N/R
Les Fieux	Mieres	Lot	14	5	1	8	N/R
Erbérúa	Isturitz	Pirineos Atlánticos	3	-	1	2	N/R
Cosquer	Cap Morgiou	Bocas del Ródano	46	34	4	8	N/R
Les Trois-Frères	Montesquieu-						
	Avantès	Ariège	5	2	2	1	R
Gargas	Aventignan	Hautes-Pyrénées	212	112	28	72	N/R/O/B
Tibirán	Tibirán-Jaunac	Hautes-Pyrénées	11	8	1	2	R
Altamira	Santillana del Mar	Cantabria	6	2	-	4	R/V
El Castillo	Puente Viesgo	Cantabria	64	35	9	20	R/V
Fuente del Salín	Muñorrodero	Cantabria	13	6	6	1	R
La Garma	Omoño	Cantabria	± 20	2	7	11	R/V/J
Tito Bustillo	Ribadesella	Asturias	2	1	-	1	R
Maltravieso	Cáceres	Extremadura					
		(Cáceres)	37	26	11	-	R
Fuente del Trucho	Barranco	Aragón					
	de Villacantal	(Huesca)	16	4	1	11	R/N
<i>Total</i>			26	507	264	79	164

1.9- *Las manos en negativo de Francia y España.* Tabla realizada por Marc Groenen. R = rojo, N = negro, O = ocre, B = blanco y V = violeta.

la pertenencia a manos izquierdas o derechas. En la zona franco-cantábrica contó diecinueve sitios en Francia, seis en España y uno en Italia (no incluido en esta tabla en la cueva Paglicci, en la Puglia). Groenen en su momento registro quinientas siete manos negativas y veintiuna positivas, en el total de los yacimientos.

Ripoll López, Ripoll Perelló y Collado Giraldo efectuaron una recopilación¹² en 1999 de manos en negativo y positivo en esta misma zona, contabilizando un total de cuatrocientas noventa y cinco manos. El número es menor al presentado por Groenen, pero las diferencias también se observan en cuanto a los yacimientos nombrados, pues no aparecen algunos de Francia, y agregan otros nuevos, incluso los que sólo contienen trazos digitales.

YACIMIENTO	NÚMERO DE MANOS	TÉCNICA	COLOR
Bara-Bahau	Trazo	-	-
Font de Gaume	4-5	Negativa	Negro
Abri du Poisson	1	Negativa	Negro
Les Combarelles I	1	Negativa	Negro
Abri Labattut	1	Negativa	Negro
Bernifal	3-4	Negativa	Negro
Bison	2	Negativa	Negro
Roc de Vézac	2	Negativa	Ocre rojo, negro
Moulin de Laguenay	2	Negativa	Negro
Bourgneton	1	Positiva	Negro
Les Fieux	6	Negativa	Ocre rojo, negro
Les Merveilles	6	Positiva-Negativa	Ocre rojo, negro
Roucadour	10-9	Negativa	Ocre rojo, negro
Pech Merle	16	Negativa	Ocre rojo, negro
Baume-Latrone	5	Positiva	Ocre rojo
Bayol	6	Positiva	-
Cosquer	46	Negativa	Ocre rojo, negro
Erberua	3	Negativa	Ocre rojo, marrón, negro
Gargas	231	Negativa	Ocre rojo, marrón, humo, negro, blanco
Tibiran	18	Negativa	Ocre rojo, gris
Cougnac	1	Negativa	-
Trois-Frères	5	Negativa	Ocre rojo
Cheval	Trazos de dedos	Grabado	-
Le Portel	Trazos de dedos	-	Ocre rojo
Bèdeilhac	2	Positiva	Ocre rojo, negro
Oxocelhaya	Trazos de dedos	-	-
Tito Bustillo	1	Negativa	Ocre rojo
La Fuente del Salín	14	Negativa-Positiva	Ocre rojo, negro
Altamira	6	Negativa-Positiva	Ocre rojo, violáceo
El Castillo	56	Negativa	Ocre rojo
Cudón	1	Negativa	Ocre rojo
La Garma	32	Negativa	Ocre rojo, marrón
La Fuente del Trucho	15	Negativa	Ocre, rojo
Ardales	1	Negativa	Negro

1.10- *Tabla de las manos representadas en yacimientos franceses y españoles, así como el color y la técnica con la que fueron representados. Tabla realizada por Ripoll López, Ripoll Perelló y Collado Giraldo.*

1.3.2- Manos en positivo.

Las manos en positivo son el resultado de la estampación de la palma de la mano sobre la roca, una vez tintada ésta de pigmento por el hombre prehistórico. Es la huella palmar de la mano. Todas las manos en positivo encontradas son de color rojo y son poco numerosas. Son de finales del Auriñaciense, del Magdaleniense e incluso de épocas posteriores.

Groenen recoge en su libro *Sombra y luz en el arte paleolítico*¹³ las manos en positivo que están documentadas. En el presente, esta lista de manos en positivo ha podido variar debido a posibles descubrimientos o nuevas investigaciones. En la región franco-cantábrica contabiliza hasta ese momento:



1.11– *Manos en positivo y digitaciones*. Parte superior izquierda del panel, Cueva del Clarillo, Quesada, Jaén.

En Francia:

- Gard: 6 en la cueva Bayol y 5 en La Baume Latrone.
- Bocas de Ródano: 1 posible en la cueva Cosquer.
- Ardèche: 5 en la cueva Chauvet.
- Yonne: 1 en la Grande Grotte de Arcy-sur-Cure.

En España:

- Cantabria: 1 en el <<Gran Techo>> de Altamira y 2 en La Fuente del Salín.

En Italia:

- Zona de la Puglia: existen varias en la cueva Paglicci.

1.4- LA VISIÓN ABSTRACTA DEL HOMBRE PREHISTÓRICO. EL CON- TORNO EN EL ORIGEN DEL ARTE.

El homo sapiens inventa la pintura rupestre, crea la pintura no sin un proceso cognitivo evolucionado que le permite desarrollar relaciones y procedimientos para la creación artística. Sus manos y su pensamiento son los artífices de aquellas ideaciones que empiezan a formar parte de su entorno. El mundo parece poder cambiar, parece poder ser moldeable. El hombre puede crear imágenes, pero para ello antes desarrolla la visión abstracta.

Las cualidades técnicas adquiridas por el hombre van a la par que las capacidades mentales, y posteriormente aparecerán las inquietudes plásticas y estéticas que más bien responden, como apuntamos anteriormente, a necesidades sociales y religiosas.

En el proceso evolutivo del hombre, la decoración y el arte serán manifestaciones de un cambio mucho más profundo de lo que parece, un cambio en la forma de pensar, en los procesos del pensamiento. Una mayor complejidad en los procesos del pensamiento se verá en la amplitud de las maneras de actuar. El lenguaje que se fue haciendo más rico fue el catalizador del arte y de la cultura y la formación de grandes sociedades. La creación del lenguaje responde a una necesidad de expresión humana. El lenguaje es una representación de la realidad.

Parece ser que evolutivamente el aumento del cerebro se asocia a un mayor desarrollo y capacidad cognitiva. La posibilidad de crear herramientas y utilizarlas se le achaca a este crecimiento del cerebro.¹⁴ Este desarrollo y capacidad cognitiva favorecerá que el *Homo sapiens* desarrolle la visión abstracta. Mediante esta capacidad mental, comprenderá la forma, lo esencial de ésta, su diversidad y diferencias; y será capaz de reproducirla.

El arte comienza con la abstracción. El hombre primitivo es capaz de abstraer la realidad, y tras comprender la forma la reproduce en forma de silueta. Su entendimiento hace que sus dibujos sean contornos únicamente, y con un sólo color de base. Esto ocurre en los orígenes, ya se sabe que la pintura rupestre evoluciona y se complica en el transcurrir del tiempo. La mayoría de la pintura rupestre son en realidad contornos, ya de dibujo o de grabado. El relleno de los dibujos parece posterior, del Solutrense y del Magdaleniense, y se puede decir que tiene una aspiración más bien escultórica.

La abstracción que opera en el periodo prehistórico, en el periodo original del arte es, por un lado, la abstracción en forma de signos, símbolos o ideogramas y, por otro, la abstracción mediante la simplificación y la concentración de una forma natural.

“...desde los comienzos primevos del arte en la era auriñacense hasta las primeras altas civilizaciones de Egipto y Sumer, la abstracción significó la destilación de los elementos esenciales de una multiplicidad intangible de formas.”¹⁵

El contorno es la síntesis a la que el hombre llega después de observar y abstraer la realidad. La pintura es un lenguaje visual y lo que vemos representado con formas diferentes, transmiten mensajes distintos. Cada silueta corresponde a un animal, cada signo tiene su equivalencia simbólica. La diferencia está en la forma. García Guinea nos habla sobre esto:

“Determinar contornos, sea con líneas de color o de grabado, es la finalidad primordial del artista paleolítico que en su abstracción de la realidad es el límite físico del animal el que le interesa. La diferencia de los seres es evidente que la da la forma, cada animal tiene<<su dibujo>> y esto es lo que ya ve muy claro la mente de nuestro primer antepasado. (...) Pero es evidente que la simplificación, la determinación de una especie viene instintivamente expresada por el contorno, tal como nos demuestran los primeros grafismos de la infancia.”¹⁶

En escultura el límite lo da la propia materia, pero en pintura el límite lo da el contorno. La primera manera de abstraer la realidad es mediante el contorno. El contorno es el límite entre lo de dentro y lo de fuera. De este modo sintetiza el hombre lo que ve y lo que siente.

Gubern también tiene su opinión respecto al contorno: *“El artista del paleolítico superior inventó la convención del contorno, como la línea de delimitación del ser vivo, cual frontera ontológica en unos conjuntos figurativos heterodireccionales.”¹⁷* El contorno se convierte en una línea divisoria entre lo de dentro de ella y lo de fuera, pero da significado al interior, diferenciándolo a la vez del resto, tanto de lo que se encuentra fuera de sus límites, como del resto de formas.

Para Giedion el contorno como abstracción y síntesis de lo representado va más allá de la silueta: *“En la determinación del contorno se concentra todo*

ese afán de hacer justicia al contenido formal y psíquico de la figura animal o humana."¹⁸ Giedion engloba lo formal y lo psíquico dentro del contorno como valores significativos. El contorno, que es la línea que simboliza la separación entre el interior y el exterior, parece encerrar algo más que una mera forma reconocible. Muestra una forma exterior más o menos identificable, pero representa justamente lo que se encuentra dentro de las fronteras de ese contorno, y más allá de la pura materialidad, refleja el carácter y el psiquismo propio de cada cual.

Las siluetas de manos, por tanto, también encierran el carácter humano. Las siluetas de manos son una abstracción del hombre. El hombre se diferencia a sí mismo en la naturaleza mediante ellas. Ese contorno que representa sus manos (que a veces no es una línea sino más bien un halo que contornea la mano), alude al interior del hombre, a él mismo, alude a la totalidad, al ser y al sentir.

1.5- LA MANO COMO UN ICONO SIMBÓLICO PRIMORDIAL. EL ORIGEN DEL SÍMBOLO. LA TOTALIDAD Y EL DOBLE.

El símbolo aparece en el inicio de la necesidad expresiva humana, siendo éste anterior al arte. Del hombre de Neandertal nos llegan los primeros símbolos de la humanidad. Los más antiguos conservados llegan al presente en forma de pequeñas oquedades realizadas en una lápida encontrada en Dordogne (Francia), cuyo significado no se conoce pero evidencian una preocupación por la muerte, y un sistema religioso o espiritual, por lo menos en desarrollo.

En los albores de nuestra inteligencia más desarrollada se origina el símbolo. Y con el símbolo, la abstracción. Ambos se relacionan y condicionan. *"La necesidad de abstracción es uno de los elementos constitutivos del espíritu humano en cada uno de los aspectos de su expresión."*¹⁹ El afán de expresión de nuestros antepasados hace surgir el símbolo y tras él aparecerá el arte en la Era Cuaternaria. El símbolo se materializa por medio del lenguaje plástico y así, en el paleolítico, el hombre comienza a manifestarse mediante una iconografía simbólica.

El símbolo es la representación de una realidad cuyos rasgos se han tomado como una convención social, o en la que se perciben analogías asociadas a ésta. En el símbolo está la esencia de una idea, de una cosa. Sobre el símbolo escribe Giedion:

*“La naturaleza esencial del símbolo ha consistido siempre en esa voluntad de expresar lo intrínsecamente inexpresable, pero en los tiempos primitivos la cristalización de un concepto en forma de símbolo significaba aún más: el símbolo se identificaba con el deseo, la oración o el encantamiento perseguido. El propio símbolo era realidad, porque se le creía poseedor del poder de operar efectos mágicos, y por lo tanto de afectar directamente el curso de los acontecimientos. El símbolo retrataba la realidad antes de que esa realidad llegara a ser.”*²⁰

El símbolo por tanto representaba a la realidad o encarnaba una realidad futura. Y en la prehistoria, además tenía para el hombre poderes mágicos, por lo que, por ejemplo, mediante la práctica de la magia simpática, utilizando símbolos y signos para él poderosos, se realizaban ritos para atraer la caza, fomentar la fecundidad, etc. La imagen, por tanto era poderosa, se confundía con la realidad, era un doble de la realidad. En el mundo difícil y amenazante en el que vivió el hombre, el arte era una manera de influir sobre el mundo. Para ampliar más esta idea citaremos a Huyghe:

*“Las manifestaciones más antiguas ofrecen ya un doble aspecto: por unas, el hombre intenta proyectarse sobre el universo, llevar a él su huella, su garra, inscribirse en él. Y por otras apropiárselo, hacerlo suyo. En ambos casos hay esfuerzo de posesión, ya sea que quiera sellarlo con su impronta o ya que se apodere de él bajo la forma de una imagen, de un doble, en adelante manejable y sumiso. En el primer caso hay proyección, en el segundo captación. La voluntad es la misma.”*²¹

Las manos prehistóricas son uno de los primeros iconos simbolistas de la humanidad. Como ya sabemos están en el origen de la pintura, en el inicio de un tipo de expresión plástica cuya técnica es de mayor rapidez que la escultórica.

Las manos silueteadas en rojo originales se realizarían mediante un acto rápido y efectivo que en poco tiempo dejaba sobre la roca ese radiante y misterioso reflejo del hombre. ¿Cómo no ver en ese gesto pictórico algo trascendente? Es fácil pensar que son el resultado de una acción integrada en algún tipo de rito primitivo de importancia para la colectividad, y que contienen en sí mismas una simbología particular en esos tiempos.

El arte rupestre exigía muchos esfuerzos por parte del grupo para llevar a cabo las pinturas, por toda la logística necesaria, y respondía a una exigencia de grupo con una finalidad positiva. La colectividad a la que sirve el arte paleolítico se nos muestra en esas paredes con una imagen-huella de sí mismos, que los descubre allí haciéndose partícipes de ese mundo plástico que crean con sus manos y que muestran sus inquietudes, su filosofía de vida. Nos hacen imaginar esos ritos, esas ceremonias, esas fiestas y danzas que pudieron acompañar a tales representaciones y que sin duda estarían cargados de especial valor.

Las manos engendran significados y simbologías que han sido investigados por los paleohistoriadores. Estos están de acuerdo en que tanto las manos silueteadas como las estampadas, son reflejos del hombre. Y a partir de ahí, llevan una carga implícita dada por el hombre prehistórico, ya para dominar de alguna manera a la naturaleza, ya para tomar posesión de ella, o para mostrarse con la intención de alejar espíritus. También para algún tipo de comunicación, o como sistema pedagógico, como algunos creen en el caso de las manos con ausencia de dedos, y también como parte de ritos de iniciación. Sea como fuere, las manos contienen un simbolismo como ocurre en las demás representaciones que lo acompañan. Porque como dice Giedion *“en la simbolización está la clave de todo el arte paleolítico,... (...) En todos los casos lo concreto ha sido traducido a símbolo, por realista que pueda parecer.”* Todo arte tiene una razón de ser, un significado que responde a las necesidades del tiempo en el que se da.

El mundo primitivo prehistórico se puebla de símbolos y de formas abstractas que revelan realidades, y cuya riqueza formal y número aumenta a lo largo del paleolítico superior. Más de 20.000 años son testigo del arte primigenio que



1.12- Grupo de caballos, (parte derecha) con puntuaciones y manos en negativo. Pech-Merle Lot, Francia.

creaba aquel hombre sumido en un mundo de incertidumbres, al que se enfrentaba ayudado por sus creaciones, dobles del mundo a merced suyo. Alrededor de estas improntas de manos hay todo un mundo animalístico y sígnico que les acompaña en el espacio y en el transcurrir del tiempo, y que igualmente podrían hacer variar su significado según como apareciesen. Así por ejemplo, en la cueva de Pech Merle hay unas manos silueteadas en rojo que acompañan a unos caballos (il. 1.12). Las manos están por varios sitios, incluso dentro de uno de ellos, quizás expresando un deseo de posesión.

Nuestro ancestro dio significados simbólicos a las imágenes por algún tipo de asociación. La semejanza en el arte prehistórico vincula la imagen creada con el original. En los símbolos se puede observar cómo la parte representa al todo, cómo un aspecto o elemento parcial se extiende al general. *“Según una creencia fundamental de la magia de todos los tiempos, la parte es solidaria del todo, por lo que la reproducción incluye al original.”*²² En esta observación René Huyghe nos recalca ese valor real que se le da a la imagen como doble. Así, las partes de un elemento, como pueden ser los fragmentos humanos que aparecen en la pintura rupestre, son representativos de la unidad de la que provienen. Giedion lo deja claro:

“Los símbolos mágicos que aparecen con mayor frecuencia y a lo largo de períodos más dilatados de la prehistoria son simples. Consisten en fragmentos, en los cuales la parte vale por el todo: una mano, por ejemplo, representa al ser humano total, los genitales representan la fertilidad.” ²³

Se puede decir que las siluetas de manos son una abstracción del hombre, son una síntesis formal de la totalidad a la que representa. Le distingue de cualquier otra cosa del mundo por su forma característica y única. Su forma, claramente evocadora del hombre, se convierte desde el origen en un icono simbólico primordial.

1.6- YACIMIENTOS.

En la concentración franco-cantábrica (zona cantábrica de España y sur de Francia), es donde más abunda el arte rupestre, pero también han sido encontrados vestigios artísticos en el resto de la Europa habitada en ese tiempo, en África austral (Namibia), Australia y Asia. Incluso se cree que por la India, por Libia y otros territorios también se extendería este arte pero hasta el momento no tienen los investigadores conocimiento de ello. En América también se han hallado representaciones de manos, pero no se han llegado a establecer correspondencias cronológicas. El arte rupestre del territorio franco-cantábrico es el más importante por su unidad, su evolución y su perdurabilidad en el tiempo.

En América los descubrimientos de arte rupestre son cada vez más numerosos. Las pinturas más antiguas se han encontrado en América del Sur, más concretamente en Brasil y Patagonia y sus fechas de realización corresponderían al principio y al final del Paleolítico Superior respectivamente, siguiendo la cronología utilizada en Europa. Existen otros hallazgos situados en sitios como Nuevo México, Bolivia, California, Uruguay, Guatemala, Honduras etc., pero en muchos de estos las cronologías observadas están fuera del periodo prehistórico. En México hay numerosas grutas, cavernas, abrigos, o cuevas que contienen manos tanto en positivo como en negativo como pintadas, y todas en rojo. En sitios como Chia-



1.13- *Vista de conjunto del alero de las Manos Pintadas.*
Provincia de Santa Cruz, Argentina.

pas, Baja California, Sonora, Yucatán, Nayarit, Guerrero, etc. En Chiapas: hay pinturas en positivo en Santa Marta, La Chepa o Metzabok; manos en negativo en La Chepa, la Fosa de las Cotorras y en López Mateos; y manos pintadas en Petha y en Santa Marta. Todas en rojo. Las cavernas y abrigos rocosos de Chiapas siguen siendo utilizados en la actualidad para diversas ceremonias. Las fechas de realización no se sabe con exactitud. En Guatemala: en Chanchacán, corosal, Jovelte, etc. En Honduras: en Guapinole y en Diablo. Tampoco se han podido datar. En una cueva en Arizona hay muchísimas impresiones de manos que quizás son de la etapa final de la era precolombina.

En los hallazgos de la Patagonia Argentina hay que destacar la abundancia de manos en negativo que se da. Curiosamente también gran cantidad de pies en rojo, otra manifestación humana. La cronología de estas pinturas se sitúa para unos en el 14.000 a. C. y en el 9.000-8.000 a. C. para otros. En la cuenca del río Pinturas se encuentra el Cañadón de las Manos Pintadas (il.1.13), siendo la cueva más conocida y representativa la Cueva de las Manos.

Es necesario nombrar también a Chile, ya que en la cueva del río Pedregoso existen pinturas prehistóricas de manos en negativo, que datan aproximadamente del 9.000 a. C. Los colores que las distinguen son el negro, el blanco, el amarillo y el ocre claro y el oscuro. Existen otras más modernas en colores verde y azul.



1.14 y 1.15 – *Manos y pies humanos en positivo*. Impresos en la roca de una caverna como exvoto propiciatorio. Australianos de la tribu Worora, de Puerto George.

La mayor parte de las pinturas rupestres chilenas han sido pintadas por culturas precolombinas posteriores al siglo X de nuestra era.

Tanto en el África sahariana como en la zona meridional existen pinturas y grabados rupestres que pertenecen a épocas prehistóricas e históricas. En la zona del Sahara abunda el grabado siendo probable que gran parte de la pintura rupestre se haya perdido por estar a la intemperie. En el África meridional, la pintura se da más en la costa, y el grabado más en el interior. La zona con más yacimientos se encuentra entre Port Elisabeth y el puerto de Durban. Estas pinturas se acercan en algunos casos a la pintura franco-cantábrica y en otros casos a la levantina. En cuanto a los temas, las impresiones de manos están presentes, además de guerreros corriendo, de danzas, signos abstractos, etc. El problema es separar lo que corresponde a la prehistoria y lo que no, ya que el arte bosquimano continúa dándose hasta el presente en una cultura que no ha variado desde entonces.

En Australia ocurre algo parecido ya que los aborígenes continúan en la actualidad con sus actuaciones artísticas sobre la roca. Hay una profusión de pintura y grabado muy importante siendo la zona más representativa Arnhem Land, en el norte de Australia. Al Este se encuentra Cape York que es el foco donde se conservan huellas de manos y pies, además de animales. Son prehistóricos.

En Francia hay numerosas grutas con pinturas prehistóricas de manos en

la Dordoña, Yonne, Corrèze, Ardèche, Lot, Ariège, Hautes-Pyrénées, en los Pireneos Atlánticos y en Bocas del Ródano.

En España tenemos los siguientes yacimientos prehistóricos con pinturas rupestres en las que figuran manos: en Cantabria tenemos la cueva de El Castillo en Puente Viesgo, la de Altamira en Santillana del Mar considerada uno de los conjuntos de pintura prehistórica más importantes, la de La Garma en Omoño, y la de Fuente del Salín en Muñorrodero. Ésta última tiene una unidad temática restringida a representaciones de manos. En Asturias, la cueva de Tito Bustillo en Ribadesella. En Huesca la cueva de Fuente del Trucho en el Barranco de Villacantal. Y en Cáceres, la cueva de Maltravieso tiene representaciones de manos pintadas, en positivo y negativo. Los últimos estudios de Ripoll cuentan setenta y una manos en Maltravieso. Todas menos tres son manos negativas realizadas en ocre rojo. Las tres manos positivas están realizadas en color blanco y tienen la particularidad de ser positivas y negativas a la vez, puesto que al estampar la huella, se ha soplado ocre rojo alrededor de la mano y entre los dedos, quedando un halo rojo alrededor de la mano blanca. Normalmente las manos se relacionan con los conjuntos artísticos de la cueva, pero en Maltravieso y en Gargas no ocurre esto. En ambas las manos que se encuentran están aisladas o asociadas entre sí pero sin ninguna relación con ideomorfos o con zoomorfos.

La Cueva de Clarillo, descubierta en 1991 en Quesada (Jaén), es el único yacimiento postpaleolítico localizado en España y resto de Europa con manos impresas (il.1.11). Las investigaciones la sitúan en el tercer milenio, fase de pleno desarrollo del estilo esquemático en el Núcleo de Quesada, por los motivos asociados a las manos que también se encuentran en otras cuevas. Forma parte del arte Levantino y esquemático enmarcado en el llamado Arco Mediterráneo Español. En la pared inclinada del fondo del abrigo, primero hay una serie de digitaciones de color rojo oscuro, algunas de las cuales están sobre una mancha roja más amplia y de color más claro. A continuación hay tres manos impresas en positivo, todas ellas derechas, situadas a la misma altura y de color rojo oscuro. Por su longitud y anchura se suponen que pertenecieron a un niño de entre 8 y 10 años. Se cree que fue ayudado por un adulto y que la primera y segunda

mano tienen seis dedos porque se imprimieron dos veces con dos posiciones diferentes. Debajo de las manos hay resto de otras posibles impresiones de manos pero el mal estado no aclara su procedencia, pudiera ser la del niño que se apoyó después en la pared. Sobre las tres palmas hay otra que quizás es la izquierda de un adulto. Se piensa que es producto de una sola actuación, a pesar de las diversas técnicas, las superposiciones, y las diferencias en la tonalidad del color. Y se cree que el niño participo en los rituales del grupo.

- CITAS:

¹ El homo sapiens arcaico tiene doscientos mil.

² El hombre de Neandertal vivió a la vez que el homo sapiens pero este último no es descendiente de aquel. No se han descubierto por el momento objetos artísticos en los yacimientos o en los estratos que corresponden al hombre de Neandertal, pero sí utensilios y sepulturas. Habitó en Europa y áreas del Mediterráneo.

³ Sigfried Giedion, *El presente eterno: los comienzos del arte*. Madrid, Alianza Editorial, 1988, pág. 123.

⁴ Op. cit., pág. 26.

⁵ Henri Breuil, *Quatre cents siècles d'art pariétal. Les cavernes ornées de l'âge du renne*. Montignac, Dordogne, Edit. Windels, 1952, pág. 21 y 22.

⁶ Sigfried Giedion, *El presente eterno: los comienzos del arte*. Madrid, Alianza Editorial, 1988, pág. 330.

⁷ Marc Groenen, *Sombra y luz en el arte paleolítico*. Barcelona, Ariel, 2000, pág. 46.

⁸ Eduardo Ripoll Perelló, *Orígenes y significado del arte paleolítico*. Madrid, Ediciones Silex, 1986, pág. 145.

⁹ Miguel Ángel García Guinea, *La pintura prehistórica*. Barcelona, Vicens Vives, 1989, pág. 9.

¹⁰ Ibidem.

¹¹ Op. cit, pág. 49.

¹² *Maltraveso. el santuario extremeño de las manos*. E. Ripoll Perelló, S. Ripoll López y H. Collado Giraldo. Mérida, Junta de Extremadura, Consejería de Cultura, (Cáceres) Museo de Cáceres, 1999, pág. 110.

¹³ Marc Groenen, *Sombra y luz en el arte paleolítico*. Barcelona, Ariel, 2000, pág. 46 a 48.

¹⁴ Esta teoría era irrefutable hasta hace bien poco que se ha descubierto en Indonesia, en la isla de Flores, un homínido con una capacidad craneal de tan sólo 380 cc, y cuyos restos parecen estar asociados a herramientas. Aunque

se han encontrado herramientas con 800.000 años de antigüedad y ningún rastro del *Homo sapiens*. Conjeturan los científicos que descenderían del *Homo erectus* y que por diversas razones habrían perdido tamaño y cefalización. Fernando González Sitges. Revista El Semanal de ABC, 2 de enero de 2005, pág. 58 a 62.

¹⁵ Sigfried Giedion, *El presente eterno: los comienzos del arte*. Madrid, Alianza Editorial, 1988, pág. 34.

¹⁶ Miguel Ángel García Guinea, *La pintura prehistórica*. Barcelona, Vicens Vives, 1989, pág. 8.

¹⁹ Román Gubern, *Del bisonte a la realidad virtual. La escena y el laberinto*. Barcelona, Anagrama, 1996, pág. 42.

¹⁸ Sigfried Giedion, *El presente eterno: los comienzos del arte*. Madrid, Alianza Editorial, 1988, pág. 44.

¹⁹ Op. cit., pág. 34.

²⁰ Op. cit., pág. 120.

²¹ René Huyghe, *El arte y el hombre*. Barcelona, Edit. Planeta S.A., pág. 22.

²² Op. cit., pág. 22.

²³ Sigfried Giedion, *El presente eterno: los comienzos del arte*. Madrid, Alianza Editorial, 1988, pág. 106.

2- EL VALOR SIMBÓLICO DE LA MANO EN LA ICONOGRAFÍA DEL ARTE ORIENTAL.

2.1- INTRODUCCIÓN A LA HISTORIA DEL ARTE INDIO.

La filosofía hindú¹ hace de la India un país sumamente espiritual. La religión es muy importante en la vida del pueblo indio y, por tanto, su arte, sus manifestaciones artísticas, se impregnan de ella, siendo un reflejo de su sentir y forma de ver el mundo. Las manifestaciones artísticas tienen una finalidad simbólica y religiosa.

El arte y la religión en India van unidos. El arte indio pretende hacer palpable la divinidad y manifestar lo trascendental. Se intenta convertir las artes plásticas en una vía de Iluminación, de este modo el arte indio será utilizado como vehículo, como forma de liberación del hombre. Es un arte para ser contemplado y palpado, que sirve a la meditación, y que da las claves para alcanzar el Conocimiento Absoluto. Las imágenes religiosas transmiten por tanto la idea de liberación.

La imagen de Buda como la personificación de la Iluminación es el mayor exponente de esta idea. Tanto el budismo como el hinduismo transmiten sus mensajes doctrinales por medio del arte:

“La quintaesencia del arte budista, en su sentido más amplio, es el proceso de liberación del sufrimiento de todos los seres; su meta es el descubrimiento de la verdad, la belleza, la bondad y la capacidad de beatitud inherentes a la vida iluminada.”²

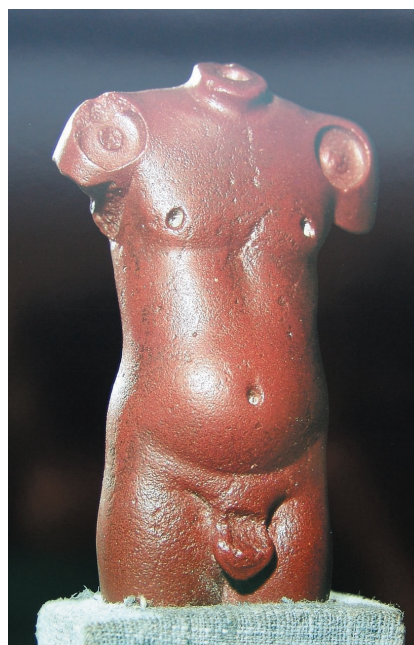
Así, las esculturas y pinturas no sólo presentan posturas simbólicas, también aleccionan al fiel para introducirle en el mundo espiritual. En este intento, el arte indio cuenta con los mudras que son posiciones de manos de las figuras indias cuyo amplio simbolismo místico sirve a estos fines.

Para entender los mudras en toda su magnitud, resulta imprescindible tener una idea sobre la historia del arte indio, sus comienzos y cómo surgieron y evolucionaron los gestos de las manos en las figuras indias.

2.1.1- El origen de la multiplicidad de brazos en la iconografía india. La India Neolítica.

La civilización del Valle del Indo,³ es el origen de la cultura y la historia hindúes. Su existencia se extiende desde el año 5.000 al 1.500 a. C. Esta civilización neolítica tiene tradiciones propias y cultos de tipo matriarcal, de fertilidad, así como lunares, algunos de los cuales perduran en la actualidad. De esta cultura sorprende su cultura de urbanismo, que está muy desarrollada en esos momentos como se puede ver en la ciudad de Mohenjodaro, su capital, en Harappa, su primera ciudad que vive su apogeo en el 3.000 a. C, y en otras de las más de ciento sesenta ciudades descubiertas.

De esta civilización del Valle del Indo nos interesan muy especialmente dos pequeñas esculturas de unos nueve centímetros de altura que muestran características iconográficas muy particulares del arte de la India. Se trata de los torsos de Harappa, uno masculino (il. 2.1) y otro femenino. Su carácter



2.1- *Torso masculino*. Harappa, Pakistán, cultura del valle del Indo, 2000 a. C.

naturalista, con un buen estudio de los volúmenes y del natural, sorprende. Tanto, que cuando se descubrieron, en principio se pensó que eran griegas. Estas esculturas son de vital importancia ya que muestran características iconográficas que perdurarán a lo largo de toda la historia del arte indio, y que tienen su origen en esta cultura y en este tiempo tan lejano. Entre estas particularidades⁴ destacan la multiplicidad de brazos y cabezas en una misma imagen. En estas figuras se constata este hecho, ya que ambos torsos tienen orificios en los hombros y en el cuello para insertar varios brazos y cabezas, hoy desaparecidos.

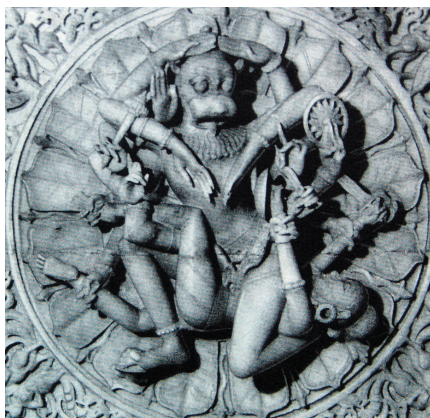
Estas esculturas, los torsos de Harappa, fechadas en el 2.000 a. C., son el primer ejemplo de esculturas con múltiples brazos que serán tan numerosas en la India. Hay que resaltar que la imagen ya adquiere un sentido simbólico profundo, pues la multiplicidad de brazos es señal de omnipotencia, lo que manifiesta el gran poder exclusivo del Dios que lo puede todo. A su vez, la pluralidad de cabezas en una figura será señal de omnisciencia, o conocimiento de todas las cosas. Estas dos peculiaridades de las imágenes indias están definiendo facultades exclusivas del Dios que, por otro lado, lo hacen diferenciarse ampliamente del hombre.

La multiplicidad de brazos y, por tanto, de manos en las imágenes de culto, supone, ya desde antiguo, materializar de forma simbólica el poder divino de abarcar y poderlo todo. La mano múltiple responde a ese carácter omnipotente de los dioses. De este modo se hace alusión a ese poder de acción que contiene la mano, y que se expande al multiplicarse.

Esta singularidad iconográfica propia de la India que tiene su origen en la civilización del Valle del Indo, seguirá mostrándose más adelante en el arte derivado del hinduismo, religión que comenzará a predominar a partir del siglo V. Diversos dioses se mostrarán con más de dos brazos mostrando con ello el carácter omnipotente del Dios que todo lo puede. Tanto Shiva como otras deidades se representan con diferente número de brazos. Las manos de algunos de ellos realizarán mudras o gestos simbólicos, y otros sujetarán objetos, que son atributos simbólicos de los dioses. Las manos, en todo caso, estarán preñadas de información en el arte indio.



2.2- *Rudra*, el dios védico de las tormentas y epidemias, a la vez terrible y benévolo, fue identificado más tarde con Shiva. Templo rupestre de Ellora, siglo VIII.



2.3- *Narasimha matando a Hiranyakasipu*. Monte Abu, siglo XI, Caluya.

Sin embargo a varios historiadores de finales del siglo XIX y principios del XX muchas imágenes del arte indio les parecían monstruosas y no veían ninguna belleza en ellas. Menos todavía en las que tenían muchos brazos y cabezas. Incluso alguno llega a manifestar que la multiplicación de miembros es una “*manera torpe*” de representar la idea del poder. Se pueden llegar a entender estas reprochaciones desde la perspectiva de una cultura diferente que tiene un modelo de belleza distinto, pero desde nuestro punto de vista no las compartimos. Coomaraswamy defiende al arte indio de esta incompreensión a la que se vio sometido durante años. Entiende las críticas, si se trata el tema “*desde el punto de vista de que el objetivo último del arte es la representación,*”⁵ ya que como dice sólo quedaría elegir los modelos más atractivos y copiarlos. Pero no es cuestión únicamente de esto, y nombra cualidades o características de la obra de arte, que según otros artistas e investigadores, debe contener. De éstas hará hincapié tanto en la unidad de la obra, como en la pasión que ésta expresa. Para Coomaraswamy la unidad de la obra de arte india es patente, y los numerosos brazos de una imagen no pueden verse como “*miembros adicionales*”, ya que están perfectamente integrados en la obra y además ayudan en la expresión. En varios ejemplos que da de obras de arte indio que representan figuras con numerosos brazos, no puede más que ver en su rotundidad, cómo las figuras “*expresan sus pasiones a través de sus acciones.*”⁶ La diversidad de acciones está reflejada en esos numerosos brazos y

manos que en su pluralidad numérica y gestual reflejan una mayor potencia en la acción, a la vez que muestran el carácter multifacético del Dios. Esto pone de relieve la tesis que defendemos ya que Coomaraswamy enlaza la acción, representada en las numerosas manos, con la pasión, lo que internamente mueve a actuar a la figura. No podemos ver otra cosa que una relación directa entre ambos, y cómo la diversidad gestual representa la complejidad pasional.

Por otro lado Coomaraswamy relaciona la complejidad de las figuras indias con el arte de los pintores modernos, pues como dice han in-

tentado crear *“un arte sintético y sinfónico que represente una continuidad de pensamiento o acción, así como una interpretación de las ideas que corresponda a más de una sola faceta de la personalidad.”*⁷

Además da más importancia a que el arte sintetice ideas, que a que sea más representativo. Al sintetizar se refiere a la capacidad de exponer en una misma imagen la mayor cantidad de aspectos de todo tipo. Concretamente en las imágenes indias, se refiere a que manifiestan la complejidad divina de una manera extraordinaria y diferente por medio de la multiplicidad de brazos, y por tanto de manos y de cabezas.

Pero continuemos hablando de los torsos de Harappa, ahora del femenino. Éste tiene el cuerpo torcido como en un movimiento de giro, evocando la danza, por lo que las diversas manos realizarían gestos propios de este arte. Esta figura se considera un antecedente de Shakti,⁸ la diosa que con su danza da origen a la vida, al Cosmos, al Universo. Más tarde con la llegada del hinduismo será Shiva



2.4- Relieve de la balastrada del Stupa de Bharhut. Las danzarinas, en una postura clásica con las piernas giradas hacia fuera desde las caderas y las rodillas dobladas, el brazo derecho doblado a la altura del hombro y la postura Pataka de la mano.

el que con una pierna doblada en alto danza sobre sí mismo creando el Cosmos. Así, podemos apreciar cómo en el origen de la civilización india la danza está asociada a la creación, y sus gestos representan diversos aspectos relacionados con la vida.

Los gestos manuales propios de la danza serán reflejados en un tratado artístico que servirá de modelo para la pintura y la escultura. Los gestos manuales están divididos en hastas o gestos menores que suelen ser descriptivos, y los mayores o mudras que son gestos simbólicos con los que normalmente se muestran las deidades hindúes y los budas, como veremos más adelante. Pero podemos ver en este torso cómo los gestos manuales forman parte de la cultura ancestral de este pueblo, y son un antecedente de lo que será un componente de especial importancia en toda la iconografía posterior.

De este periodo se han encontrado otras estatuillas que podrían ser el referente compositivo de las futuras imágenes de culto de las divinidades del panteón hinduista.

2.1.2- La llegada del budismo. La creación de la imagen de Buda y el lenguaje manual simbólico de la imagen de culto.

La civilización del Valle del Indo, fue invadida por los arios (c. 1.500 a. C), que eran nómadas indoeuropeos de cultos patriarcales y con divinidades masculinas. La unión de estos con la cultura aborigen matriarcal dio lugar a una cultura indoaria. En ésta se hallará realmente la base cultural de la India. En este periodo llamado védico, que va del siglo XVI al IX o VII a C., se crearon los Vedas, que son textos sagrados compuestos por ritos y sus reglas, himnos divinos, cánticos y fórmulas mágicas aplicables a la vida cotidiana. En estos se basa todo el pensamiento indio. En el periodo brahmánico, entre el siglo IX o VII al IV a. C., se recogen y se escriben los Vedas en sánscrito, que hasta entonces se transmitían oralmente. Periodo del que también datan las epopeyas épicas Mahabharata y Ramayana, que tendrán mucha importancia para la iconografía posterior. Los Ve-

das se comentan y dan lugar a muchos textos, se escriben los Vedanta, los Upanishad, y se escriben tratados sobre pintura, arte, música, etc.

El siglo VI a. C. es un momento de crisis espiritual en la India, en el que aparecen numerosas religiones.⁹ Las religiones y filosofías de la India buscan la autoconciencia. Tras el vedismo y el brahmanismo, que es una forma evolucionada del anterior, surgen las primeras heterodoxias: el budismo y el jainismo, religiones que subsisten en la actualidad. El budismo tendrá una enorme influencia tanto en el arte como en la sociedad india.

En el siglo V a. C. comienzan las relaciones con Occidente mediante las invasiones persas y, más tarde, griega. Chandragupta (dinastía Maurya) expulsa a los invasores y une las sociedades brahmánicas del Indo y del Ganges. Su nieto Ashoka unificó el primer Imperio indio gracias al budismo, al que se convirtió y utilizó políticamente con estos fines. El budismo rompía con la jerarquía de las castas impuesta por la sociedad brahmánica, que creaba diferencias sociales entre las distintas castas existentes. El budismo que había perdurado ya durante tres siglos era una religión muy popular, sólida entre las clases populares. Ashoka lo utilizará como forma de gobierno, convirtiéndose el budismo en su norma moral. Además crea las primeras tipologías arquitectónicas que le permitirán transmitir sus ideales.

El budismo triunfa en el 300 a. C. El budismo con su sistema social y cultural, perdurará como religión dominante en la India desde el siglo IV a. C. hasta el siglo VII de nuestra era, en el que comenzará a serlo el hinduismo, mientras que el budismo va desapareciendo o se va a zonas próximas.

Los Shunga y los Andhra serán las dinastías que tras la muerte de Ashoka dominen el Ganges y la costa del Sudeste respectivamente. El Imperio se ha fragmentado. El budismo será muy popular y sus representaciones artísticas serán muy simbólicas.

Los Kushana, pueblo invasor del tronco mongol invaden el Indo en el año

50 a. C. pero hasta el 150 d. C. no comparten la cultura india. A partir de este año, el budismo se hace expansionista. Kanishka, uno de los reyes Kushana, tras convertirse al budismo, será uno de sus mayores patrocinadores. Los Kushana llenan de monasterios el recorrido de la Ruta de la Seda. Es el momento del budismo Mahayana o 'gran vehículo' de predicación, que busca atraer a los fieles, por lo que aparece la imagen de Buda como imagen de culto. Con este fin proselitista, la iconografía se hace más popular y directa, siendo capaz de llegar a todo el mundo. El Mahayana es practicado mayoritariamente en este momento, en desventaja del budismo primitivo Theravada.¹⁰

En el budismo original, Buda es la nada, la esencia informe y no debe ser representado. La presencia de Buda se mostraba mediante el vacío o por medio de imágenes simbólicas como las huellas de sus pies o los 'Ocho Símbolos Budistas'.¹¹ Su arte estaba basado en la abstracción, lo que le hacía menos cercano a la gente. Mientras que las imágenes del budismo Mahayana, representaban de manera figurativa a Buda, y así llegaban más rápido al interior del hombre religioso. De este modo, el arte será un vehículo importantísimo de difusión del budismo.

El budismo¹² ofrece una vía de liberación. El primitivo perseguía una especie de autoaniquilación entendida como una manera de fundirse con el vacío, comprender que nosotros somos Nada, igual que ese vacío absoluto que todo lo inunda. La vía era el conocimiento¹³ o Prajna, y buscaba la liberación individual. En el budismo Mahayana la vía es mediante la compasión y a través de rituales, ofrendas, donaciones, toda una serie de nuevas vías. Se aspira al Despertar, para seguidamente ayudar a los demás y guiarlos a la liberación. La necesidad de difundir la doctrina a todas las capas de la sociedad y al extranjero va a ser lo que lleve a representar a Buda. Necesitan ver encarnado este principio de iluminación en una persona de carne y hueso. Debido a esto, a partir del año 150 d. C. Buda por primera vez aparece representado como ser humano.

La creación de la imagen de Buda ocurre simultáneamente en dos escuelas, la de Gandhara y la de Mathura. Estas dos escuelas crearon un lenguaje sim-



2.5- Buda de Mathura. A su lado Vajrapāṇi con Vajra y Avalokiteśvara con lotos. Gesto de otorgamiento de protección: Abhaya mudra.

bólico y gestual que permite diferenciarlo de los diferentes seres humanos, y da a entender que es un ser suprahumano. Su imagen por tanto será representada con signos, llamados lakshana, propios de Buda. De igual modo será representado realizando gestos simbólicos con sus manos, llamados mudras, que suponen un lenguaje gestual de comunicación con el fiel, transmitiéndole tanto aspectos propios, como de su Doctrina. Habrá seis mudras específicos de Buda, de ellos hablaremos ampliamente más adelante. Con el tiempo la variedad de gestos manuales se ampliará notablemente, convirtiéndose en un aspecto característico de las imágenes artísticas que apoyan el culto budista.

La creación escultórica será profusa en este periodo, siendo la imagen de Buda preponderante. Representada en tres estilos localizados en diferentes puntos de India: el de Gandhara de estilo greco búdico,¹⁴ el de Mathura de estilo indio¹⁵ que termina imperando, y el de Amaravati llamado Andhra tardío.¹⁶ En estos tres estilos Buda aparece representado idealizado y joven, y con unos atributos propios que le son característicos.

En el periodo budista, a partir del siglo II, Buda será representado de manera antropomorfa abundantemente. También se creará la imagen de los Bodhisattvas, que son encarnaciones de las cualidades de Buda. A estas imágenes de culto se les sumarán bastante tiempo después las de distintas advocaciones masculinas y femeninas de Buda, que para el pueblo se convertirán en divinidades. De igual modo se adoptarán cultos locales del Sudeste Asiático y del Himalaya, lo que aumentará el panteón budista y su imaginería de culto. Las manos simbólicas que en un principio se veían en las imágenes de Buda, son adquiridas por estas otras deidades. Las distintas cualidades de Buda quedarán definidas en las variadas representaciones de Bodhisattvas que con sus gestos manuales, sus atributos,

y su color entre otras cosas, serán poseedores de una simbología muy amplia, que predispone la comunicación con el creyente o el practicante budista, y que le sirven según las necesidades.

2.1.3- La época gupta y la abstracción del arte budista. Ajanta y el lenguaje gestual en la pintura.

En el 320 Chandragupta expulsa a los invasores kushana creando la dinastía Gupta y uniendo los antiguos reinos de Gandhara y Magadha. La religión oficial seguirá siendo el budismo, pero éste se intelectualiza, lo que queda reflejado en el arte, cayendo la iconografía budista en una abstracción que lo hace menos cercano a los fieles, lo que poco a poco despopulariza esta religión en la India. Se crea la escuela artística más importante del momento, la de Sarnath,¹⁷ de donde salen numerosas imágenes de Buda, siempre prototípicas. El cuerpo se reduce a formas geométricas cada vez más sutiles. El efecto suave del sfumato, con el



2.6- *Buda de Sarnath*. India, dinastía Gupta (320-490), siglo V. En actitud de predicar un sermón: Dharmacakra mudra.

pulido de la arenisca, da un aspecto etéreo a las figuras que expresan serenidad espiritual y contención. También produjeron muchos ejemplares de Bodhisattvas, mayoritariamente Vajrapani (el que lleva el rayo de sabiduría) y Padmapani (el portador del loto de pureza), ambas formas de Avalokiteshvara. La obra de arte se intelectualiza, lo que hace que la religión budista se aparte de la pueblo.

En el periodo Gupta (siglos IV y V) se realizan tratados y cánones que normalizan cómo debe ser la imagen de Buda, de las divinidades y los genios. Es el momento de desarrollo de la estética india. Los shadanga son los seis cánones de la estética india. El canon fundamental, o uno de los más importantes, es el principio de Sadrisyam, un principio de correspondencia visual, por la que cada parte del cuerpo humano debe evocar algo de la naturaleza. Es una especie de alegoría visual que también se da en la poesía, no sólo en su aspecto formal sino en la emoción que transmite. En los Çilpa Çastras podemos ver reflejado este principio.

Los Çilpa Çastras son tratados antiguos de técnicas artísticas, donde se explicaban las maneras de representación de la anatomía. Se crearon convenciones artísticas para representar un tipo ideal por encima de la forma humana, mediante el cual poder expresar la forma espiritual y mostrar lo divino; y es que el fin del arte hindú siempre fue hacer palpable lo trascendente y lo divino. El canon çástrico debía seguirse en las imágenes de culto, éstas se conformaban de acuerdo a sus leyes, no obstante, el artista tenía más libertad de ejecución en otro tipo de imágenes.

Tagore recopiló normas tradicionales de creación referidas a la anatomía del cuerpo, que a principios del siglo XX seguían vigentes en la India, y que seguramente provenían de estos tratados. Entre sus leyes, inmersas en la tradición más antigua, hay cánones de proporciones para diferentes tipos de personajes. Explica las cuatro posturas que pueden darse de pie, y sus actitudes, posiciones prescritas para diferentes tipos de figuras. También hay preceptos para la forma de cada parte de la anatomía y para el carácter. Hay varios tipos de cabezas, de ojos, estos últimos muy importantes para definir la expresión de las emociones. Explica cómo deben ser las orejas, la nariz, el cuello, la barbilla, el torso, etc. En la

búsqueda de una estética ideal, estas normas o guías estéticas a seguir, siempre establecen semejanzas entre cada parte del cuerpo con formas que se encuentran en la naturaleza.

Tagore nos dice cómo debe ser el antebrazo: *“Desde el codo hasta la palma de la mano es semejante al tronco de un joven banano. Esta comparación sugiere tanto la flexible simetría como la firmeza del brazo.”*¹⁸

De los dedos dice:

*“La comparación de los dedos con las judías o las vainas de los guisantes puede desagradar a los poetas pero da, sin embargo, sobre la formación de los dedos, indicaciones más útiles que la proverbial comparación con ‘el capullo de una flor de champaka’.”*¹⁹

Por otro lado, a las manos y a los pies se les compara con lotos, y con brotes de estos. Y también nos explica:

*“Cuando una imagen tiene varias manos, el hombro no debe desdoblarse: todos los brazos de un mismo lado deben nacer del mismo hombro y abrirse en abanico como una cola de pavo real.”*²⁰

La literatura de la India será también una fuente llena de referencias para la estética artística. La poesía sobre todo es rica en comparaciones de este tipo.

Mientras en el norte gobiernan los Gupta, en el centro y sur de India la dinastía Vakataka, vasallos de los Gupta, realizarán una obra importantísima: las pinturas de Ajanta. Las pinturas murales de Ajanta²¹ están situadas en un conjunto monástico budista compuesto por treinta cuevas excavadas en la roca. Las Chaityas, o templos, destacan por su decoración escultórica y por su valor arquitectónico. Tan solo seis viharas, o monasterios, conservan pinturas, todas de una gran calidad plástica. Su estética compleja y elaborada, es propia de India, cuyo estilo, técnica e iconografía serán seguidos en toda la pintura mural de Asia. También marcan un momento de transición entre la India budista y la India hindú.

En las cuevas, la totalidad del espacio está cubierto de pintura, no se sabe donde empieza una historia y acabada la siguiente, las pinturas no tienen marco



2.7- *El beso*. Templo de Konarak, India.



2.8- *Pintura mural de las cuevas de Ajanta*.

formal, no tienen principio ni fin. Su perspectiva es de foco móvil²² o múltiple, lo que quiere decir que hay muchos puntos de vista, tantos como hay en la cueva, por lo que no hay una única vista forzada al espectador de las pinturas. Con el abarrotamiento de personajes, el arte indio nos quiere llevar al vacío con lo lleno, una paradoja de este arte. Escenas sin secuencia cronológica entre ellas, están salteadas, hechas como a fogonazos, lo que apela al subconsciente y al sueño.²³ El espectador debe recomponer la escena. Una obra que no representa un momento definido, sino una narración continua en el espacio, en el tiempo²⁴ y continuada en el pensamiento. Esto lleva a una vivencia interna del espectador cuyo efecto es equiparable al yoga. El espectador debe vaciarse de su yo y debe llenarse de la obra. Así, el fondo es monocromo, que evita el efecto tridimensional y crea una especie de espacio informe. Y las figuras están colocadas en tarimas con escaleras como en el teatro, tarimas abatidas para que el espectador vea bien las escenas y penetre en ellas. El espectador está dentro de la obra de arte, es su centro. Todo esto son recursos deliberados del artista para hacernos disfrutar de Rasa o la esencia estética, y con ello, hacernos ver las verdades del budismo, que es lo que pretende el arte budista.

La teoría estética de Rasa es una amalgama de textos a veces contradictorios que constituye una forma de ver el arte muy peculiar y diferente al occidental. Sus principios estéticos llevan a la experiencia de Rasa, esto es, a la experiencia estética, manteniendo que el goce del arte puede ser como el goce espiritual. Esto quiere decir que en India, la experiencia religiosa y la artística están equiparadas. Por eso se dice que el arte indio es una forma de yoga, de meditación. Su arte pretende que se llegue al vacío absoluto, donde sujeto y objeto se anulan y se identifican. Mediante recursos y paradojas como por ejemplo buscar la luz en la oscuridad de una cueva,²⁵ el vacío a través de lo lleno, la espiritualidad en escenas de sensualidad, sexualidad y erotismo, se llega a lo que los budistas llaman la vía intermedia donde se anula la contradicción. La vía intermedia que profesa el budismo es donde los opuestos se juntan, donde se anulan las contradicciones. Por tanto, los recursos del arte indio nos llevan a entender el vacío, el nirvana.

La experiencia estética de Rasa es la experiencia mística. Por lo que las pinturas de Ajanta no sólo nos dicen en qué consiste la iluminación, sino que nos permiten alcanzarla. La imagen además de su interpretación literal escénica, tiene un significado alegórico y simbólico, pero lo más importante, es que en India, la imagen tanto pictórica como escultórica tiene un poder transcendental que permite alcanzar a entender lo que hay más allá de los sentidos y la psique: el vacío absoluto; y el arte nos permite identificarnos con él. La intuición es la forma de llegar a conocer las verdades del budismo, para así poder llegar a la verdad absoluta. El arte da las claves al fiel para conseguir las metas espirituales de su religión.

El mundo principesco del momento está retratado en estas pinturas que, por otro lado, están muy influenciadas por el teatro, como todo el arte Gupta, y están representadas como si se tratase de una escenificación teatral. Las principales escenas se disponen circularmente alrededor del protagonista, mientras que los personajes mediante el gesto o la mirada proponen de manera sutil hacia donde se dirige la siguiente escena. Tanto su estética, su disposición y sus gestos son trasladados de la escena teatral a la pictórica. Artes como la danza, la música y el teatro están presentes.

Aunque es una obra que se da en un periodo de transición, entre budismo e hinduismo, entre la India antigua y la medieval, la temática es budista. Entre otras, se representan escenas de la vida de Buda. Se da una mezcla de elementos vegetales, animales y humanos, siempre en escenas de gran vitalismo. Un tema muy repetido es el de la pareja erótica o Mituna, que se invitan al amor físico y sexual. Parejas divinas cuyas posturas instruyen al fiel para introducirle en el mundo espiritual. Representan el éxtasis divino, la unión de los contrarios que se funden en un abrazo amoroso, que es también una forma de conocimiento tanto para el budismo como para el hinduismo. El andrógino, figura que se desarrolla ahora, también aparecerá. Antes era el Bodhisattva, ahora ha dejado de ser un hombre pero todavía no es la nada, es un personaje de transición entre el todo y la nada, entre lo masculino y lo femenino. La mujer es protagonista, está minuciosamente estudiada, se puede observar mucho detalle en los ojos, en las bocas, pero siempre dentro de una estética que está normalizada.

En las pinturas de Ajanta, el hilo conductor es una línea ondulada a lo largo del muro que se da gracias a las miradas, los gestos y los movimientos de los cuerpos. Los gestos de las manos son muy importantes, cada uno transmite un mensaje distinto. Tanto las manos como los ojos dicen cosas, incluso la inclinación del cuello, según los grados, transmite algo, una emoción, una idea. Aunque la apariencia es de espontaneidad todo responde a normas estrictas. Las posturas y los gestos manuales, incluso los gestos de los ojos provienen del teatro indio, y estos, de los tratados antiguos que dan las normas para representar cada tipo de emoción, concepto, etc. Los gestos manuales llamados *hastas*, estipulados en estos tratados, son gestos descriptivos que se pueden ver de manera abundante en estas pinturas y con multitud de significados. Como decimos están copiados del teatro y están perfectamente definidos en su variedad formal y simbólica.

2.1.4- El fin del budismo en India y el triunfo del hinduismo.

Es el periodo Gupta un momento en el que la ruta de seda se convierte en una vía de difusión del budismo. Muchos peregrinos trasladan pequeños bronce

por esta ruta, lo que será una influencia decisiva en la expansión del budismo por Asia. El budismo se consolida en otros países y culturas. Sin embargo en India, el hinduismo irá absorbiendo la tradición budista, que en el siglo V vive su esplendor a la vez que su fin.

La dinastía Gupta aunque mantuvo como religión oficial el budismo es hinduista, religión que va creciendo en adeptos y cuya imagería artística estéticamente será muy cercana al fiel. Simultáneamente a las cuevas de Ajanta se crean las primeras manifestaciones hindúes. El hinduismo empieza a consolidarse en el periodo Gupta provocando una revolución sociorreligiosa. El hinduismo es una forma renovada de brahmanismo, el cual proviene del vedismo. Muchas creencias populares se integraron en la mitología hindú generando nuevas divinidades que sumar a su panteón. El arte hinduista representará dioses de dos o múltiples brazos. El lenguaje gestual del cuerpo continuará mostrándose en las imágenes artísticas, siendo un componente primordial del arte de la India, y habitual desde su comienzo hasta la actualidad.

La dinastía Gupta termina a finales del siglo V, y hasta el siglo VIII diversas dinastías hindúes en el poder continuarán con esta cultura llamándose este periodo postgupta. En estos momentos el budismo expandido por las zonas cercanas arraiga en países como Tíbet, Nepal, Sri Lanka, Java, Camboya y Bengala. En todas estas latitudes las manifestaciones artísticas tienen como máximo exponente la representación de Buda en sus muy diversos aspectos. Todas las posturas corporales y gestos manuales o mudras representados en el arte indio, se pueden ver en estos países, conservando las mismas simbologías. Incluso aparecerán nuevos ademanes simbólicos. Sin embargo el estilo cambia de un país a otro diferenciándose unos de otros en pequeños detalles decorativos típicos de cada región. De igual modo se representarán los Bhodisattvas con diversos gestos manuales, y posteriormente otros dioses del panteón hinduista, así como alguna figura de santos y orantes realizando, como decimos, variados mudras.

El arte drávida dado en la zona meridional tiene su apogeo con la dinastía Cholla en los siglos X y XI, que tipificará las construcciones arquitectónicas y las representaciones escultóricas. Los adoradores de Shiva crearon la más conocida

imagen de este dios, el Shiva Nataraja (il. 2.39), el rey de la danza, imagen protagonista del arte hindú.

El Sur de la India evolucionará gradualmente, pero con el hinduismo de fondo, hasta el siglo XVIII. Sin embargo, el Norte se verá invadido desde el siglo X por distintos pueblos islámicos que permanecerán hasta el siglo XIX. Hasta 1857 durará la India islámica, para ser colonia británica hasta 1947 en que halló su independencia. El arte indio mantendrá sus imágenes de culto con sus simbologías propias hasta la actualidad.

2.2- LOS MUDRAS O MANOS SIMBÓLICAS.

Las distintas posiciones o gestos simbólicos de las manos de las figuras representadas en el arte indio y del centro y sudeste de Asia, se conocen con el nombre de mudras.

Los mudras son manos simbólicas que tienen un papel esencial tanto en la religión como en la danza, y por supuesto en el arte, donde se ven reflejadas compartiendo simbologías. Muy diversos gestos manuales se pueden observar en las esculturas, las pinturas, así como en los danzantes hindúes y en los rituales religiosos, especialmente en los budistas. En la iconografía artística de la India encontramos un repertorio muy amplio de mudras, muy diferentes entre sí, y con una gran variedad simbólica.

A continuación, tras comentar el origen de los mudras y diferenciar los mayores de los menores, profundizaremos en su simbolismo explicando detalladamente los diversos mudras que aparecen en el arte oriental, extendiéndonos en los más habituales.

2.2.1-El origen de los mudras.

Para hablar sobre el origen de los mudras hay que remontarse al periodo védico (1.500 a 800 o 600 a. C.), en el que se configuran los Vedas. Los Vedas

son libros sagrados, que fueron revelados a los sabios rishis o grandes videntes del pasado mitológico, directamente por Brahma. Son textos considerados como la Verdad, o la Revelación, y conformarán en adelante el pensamiento y la filosofía india. Este cuerpo de textos sagrados de contenido mitológico, mágico y religioso se manusciben en sánscrito, la antigua lengua de los brahmanes, en el periodo brahmánico (800 o 600 a 300 a C.).

Los Vedas se componen de cuatro textos:

-Los himnos del Rig-Veda, el más antiguo texto de mantras de los Vedas, son fórmulas de alabanza o encantamiento, y en gran medida son cantos destinados a los dioses. Estos muestran creencias originales de los invasores arios que hacia el 1.500 a. C. llegan a la India.

-El Sama-Veda son melodías y cantos acompañados de notas musicales. El texto sostiene la idea de que la música y el canto provienen del Dios creador y unifican toda la creación.

-El Yajur-Veda recoge numerosas normas que señalan los ademanes que se deben realizar al preparar y ofrecer el sacrificio a los seres divinos. Todo, hasta lo más insignificante está estipulado en este conjunto de preceptos. También explica las fórmulas que deben pronunciarse en cada ademán o paso del ritual, así como la manera en que deben ejecutarse. Mediante esta liturgia el sacerdote conjuraba los poderes sobrehumanos de tal manera que por una parte aplacaba su enojo y por otra, se ganaba su benevolencia. Este es el origen del baile sacro hindú, de solemne ceremonial. Es una ceremonia donde todo está formalizado y donde nada se puede variar. De aquí se copiaron los ademanes mímicos, sirviendo de modelo su extenso vocabulario gestual. Tanto la danza como el arte toman como referencia estos gestos, incluidos los de las manos.

-El Atarva-Veda es un manual práctico de hechizos y fórmula mágicas para obtener cosas y curarse. Representó la decadencia religiosa y el auge de la superstición.

Los Vedas se comentan y generan textos, algunos normativos como tratados de pintura, arte, música, etc., también interpretativos. Así, se escriben entre otros, los Upanishad, que son enseñanzas de gran valor doctrinal para el hin-

duismo y con cierto interés artístico. El Mahabarata y el Ramayana dos epopeyas épicas. El Mahabarata es un texto de carácter histórico, que será una fuente para el pensamiento indio y un motivo de inspiración para el arte. De los textos escindidos destaca el Bhagavad-Gita o “Canto del Señor” texto fundamental de los krishnaístas. El Ramayana de carácter moralizante, igualmente será un referente primordial para las representaciones artísticas, sobre todo en cuanto a su protagonista Rama, un avatar de Vishnu. También se escriben numerosos Puranas y Sastras.

Los Purana son textos mitológicos del hinduismo y el jainismo, que de igual modo son una fuente iconográfica de gran importancia para el arte, sobre todo en cuanto a los dioses Vishnu y Krishna.²⁶

Los Shastras son textos instructivos sobre rituales de importancia doctrinal y textos sobre estética y normas artísticas. Entre estos destacan los Vastu-shastras, textos normativos sobre arquitectura, (aunque dentro de estos, el Manasara también trata sobre aspectos iconográficos de la escultura), y los Shilpa-shastras, textos normativos sobre la iconografía sagrada de la India y su estética. Estos tratados tendrán una importancia trascendental en la conformación de las imágenes artísticas indias.

Los Shilpa-shastras proponen las reglas a seguir para representar imágenes escultóricas y pictóricas que manifiesten lo divino y lo trascendental, con normas estéticas que buscan imitar aspectos y formas de la naturaleza. Estos, a su vez, recogen variados textos, de los que nombramos tres cuyo contenido es de interés para nuestra investigación:

-El Rupamandan: un tratado sobre escultura referida a la imagen de Vishnu, del que establece veinticuatro imágenes posibles. En ellas quedan definidos, entre otros, las posiciones y los gestos.

-El Vishnudharmottara: texto que trata sobre todos los aspectos relacionados con la pintura. Favorecerá la comprensión de las pinturas murales de Ajanta.

-El Natya-Shastra: un tratado de danza que afectará enormemente a la



2.9– *Diversos Hastas de la danza hindú*

iconografía, y de extraordinaria importancia para los ademanes simbólicos indios.

De los textos citados, es muy significativo este último, el Bharata Natya Shastra. Un “Tratado de Danza”, que trata sobre las posiciones y movimientos de brazos y manos (mudras), del cuerpo (bangas), las expresiones faciales, las técnicas de maquillaje y expresiones de los ojos y los gestos, así como sobre la educación y selección de los danzantes-actores. El Natya-Sastra²⁷ contiene el significado y simbolismo de cada posición y de cada expresión. Cualquier pequeño gesto de la cara y de los ojos forma parte de un lenguaje gestual rico en matices, que se completa y complica con la postura corporal y los gestos manuales. La danza, el arte del movimiento del cuerpo, de los gestos y del sentimiento, es capaz de narrar y transmitir grandes historias sin palabras. Sus códigos deben conocerse para llegar a atisbar los significados completos de la danza hindú. No en vano, la esencia de la religión, la metafísica y del arte, así como de la expresivi-



FOTO 2.10- Una bailarina de Bengala con su sari.
India.

dad de los mudras es revelada en la danza hindú. El arte de Abhinaya es el lenguaje de los Gestos y las Posturas, contenido en este tratado.

El Natya-Shastra es un tratado prolijo en significados y gestos donde las manos son de vital trascendencia ya que comportan una riqueza formal, estética, descriptiva y simbólica de gran magnitud. El amplio muestrario manual subraya el poder descriptivo y plástico de la mano en la danza hindú. La abundante gestualidad manual será aplicada al arte pictórico y escultórico de la India, siendo este tratado un texto de referencia para el silpin o creador de imágenes.

Las leyes del arte establecidas en todo tipo de tratados, como ya hemos comentando, tienen su origen en textos revelados por los dioses a los sabios en estado de trance. Coomaraswamy en su interesante libro *La danza de Siva*, nos explica que para la cultura india toda inspiración artística proviene de los dioses. El conocimiento proviene de ellos, y por eso, el arte humano no puede estudiarse desde la perspectiva de una “imitación de nuestro comportamiento cotidiano.” Los gestos de los danzantes y los gestos que vemos en las esculturas hindúes provienen, por tanto, de la expresión divina. Sobre estas leyes y su correspondencia al mundo divino nos aclara Coomaraswamy:

“Cuando Siva explica los secretos y la técnica del teatro a Barata, el famoso autor del Natya Sastra, declara que el arte humano debe someterse a leyes porque en el hombre la vida interior y la exterior están todavía en conflicto. El hombre aún no se ha encontrado a sí mismo, aún toda su actividad procede de un

laborioso esfuerzo de la mente; toda su virtud es la conciencia de sí mismo. Lo que llamamos nuestra vida es algo discorde y lejano de la armonía del arte, que está por encima del bien y del mal. En el mundo de los dioses, en cambio, todos los gestos reflejan de forma inmediata la vida interior. El arte es una imitación de esa espontaneidad perfecta –es la identidad de la intuición y la expresión de aquellos que pertenecen al reino de los cielos que se halla en nosotros-. Por eso el arte está más cerca de la vida que ninguna otra cosa,...”²⁸

Estas reveladoras palabras ponen de manifiesto la relación directa entre los gestos y el interior divino, en cómo los primeros son expresión de lo segundo. Por extensión, los gestos manuales de las representaciones artísticas reflejarían aspectos concernientes a la vida interior, en este caso de las divinidades, los aspectos que se quieran manifestar en cada caso. Lo que interesa es cómo los ademanes son una expresión externa de lo que se halla en las interioridades del ser, y son expresión pura de sí mismos. Como dice el texto, son la espontaneidad perfecta. Por lo tanto, las palabras de Coomaraswamy son una prueba que afirma el tema objeto de nuestra investigación, pues subrayan la conexión entre el gesto, incluido el de la mano, y el mundo interior del ser en el arte hindú.

Todos los textos, tanto los Vedas como los generados tras estos, son verdaderamente significativos para la cultura y la sociedad india, pues están ligados a su pensamiento, su religión, su filosofía y su arte. Y es que desde el inicio, la literatura está unida a la religión. El arte estará completamente afectado por ellos ya que las tipologías iconográficas, la estética, aspectos como la correcta ubicación de las imágenes artísticas, o los ritos asociados a las imágenes religiosas, entre otras muchas cosas, quedarán perfectamente estipulados en estos textos que serán seguidos minuciosamente por los creadores de imágenes. Los diferentes gestos de las manos también estarán concretados en su variedad y significado, comportando un lenguaje gestual de gran riqueza plástica y simbólica, de gran interés para esta cultura.

2.11 - Mudras tradicionales de la danza hindú, según Chaterjee.



2.2.2- Los gestos manuales en el arte indio: mudras y hastas.

Los gestos manuales, incluidos en el arte de Abhinaya, se dividen en Mudras y Hastas:

Los hastas son gestos menores y son descriptivos. La palabra Hasta que significa mano y antebrazo, es más utilizada tanto en el teatro, como en la iconografía brahmánica. Estos son muy numerosos y sirven para describir todo tipo de cosas. Por ejemplo, hay hastas que se refieren a partes del cuerpo, a ob-



2.12 - Mudras tradicionales de la danza hindú, según Chatterjee.

jetos, a aspectos medioambientales, y otros que se identifican con verbos como comer o germinar. Son muchos los que hacen referencia a animales, y por ello nos recuerdan al amplio repertorio de gestos manuales que realizaban los bosquimanos australianos (il 1.6) para describir diferentes especies animales.

En las imágenes artísticas podemos encontrar, entre otros, los siguientes hasta: el suci hasta, con el dedo medio tocando el pulgar y el índice y el meñique estirados, es un gesto de enseñanza; el kataka hasta, con el índice y el pulgar unidos como cogiendo una flor, significa la comunicación; el tripataka es el triple movimiento de los dedos de la mano que sostiene un arma; el lola o gaja hasta, cuando la mano o todo el brazo cuelga hacia el suelo; el damaru hasta es la mano que lleva un pequeño tambor; el ardhaacandra hasta, con la mano en forma de luna creciente, simboliza la traída del fuego.

Los mudras sin embargo, son los gestos mayores, y tienen un significado simbólico. Mudra, que significa sello o marca, es una palabra más utilizada en la iconografía búdica. La marca o el sello también es ese gesto particular de un Buda trascendente del budismo Mahayana, que se convierte en su símbolo y por tanto adquiere una importancia notable.

Los mudras tendrán una importancia vital en el arte indio y del centro y sudeste asiático, pues forman parte de un lenguaje manual y artístico cuyos numerosos significados están asociados a la religión. Las imágenes sacras, soporte del culto, presentan variados gestos manuales simbólicos que en ocasiones tienen sentido esotérico y místico. Cada gesto de la mano será expresión de un concepto diferente que transmite mensajes relativos a la filosofía budista o hinduista.

Todo son simbolismos en el arte y el ritual budista e hindú. La mano por sí misma también los tiene, y cada dedo. Veámoslo:

-Mano derecha: simboliza la inteligencia y la concentración.

Pulgar: conocimiento.

Índice: poder individual.

Medio o corazón: votos, promesa y determinación.

Anular: los medios.

Meñique: sabiduría.

-Mano izquierda: simboliza la sabiduría y la meditación.

Pulgar: contemplación.

Índice: energía individual.

Medio: paciencia.

Anular: disciplina.

Meñique: caridad.

Los dedos que son más protagonistas en cada gesto están aportando significados al ademán.

Cabe destacar que los mudras en los que se une el dedo pulgar con otro dedo formando un círculo, son los gestos representativos de los ocho Bodhisattvas (los Taras). Es su ademán místico, que a veces recibe el nombre de posición triangular.



2.13- Detalle de las manos expresándose con Vitarka mudra. Gesto de razonamiento del Buda enseñante.

El círculo es la forma de la perfección, considerada semejante a la Ley de Buda, ya que ésta es perfecta y eterna. En este mudra, el círculo se forma al juntar los dos dedos, resultando una forma completa que no tiene principio ni fin. Es un mudra que evoca la Rueda, uno de los símbolos tradicionales cuyo significado es la enseñanza de la Doctrina o la exposición de la Ley. Tanto en el Darmachakra mudra (enseñanza, predicación) como en el Vitarka mudra (exposición, reflexión) el índice y el pulgar se unen formando un círculo.

Estos mudras tienen un significado esotérico extenso, ya que cada mano y cada dedo tienen una simbología especial que según la posición que tomen ofrecerán uno u otro significado. Saunders nos dice:

*“...el círculo de perfección representa el ejercicio de la Sabiduría Perfecta del Buda y la realización de sus votos. También expresa su gran compasión. La mano izquierda representa concentración y el pulgar, que corresponde al vacío, simboliza inteligencia superior y se une con el anular que corresponde al fuego y simboliza los votos del Buda. La mano derecha representa sabiduría y el pulgar, que corresponde a meditación, se une junto con el índice que corresponde a aire y simboliza los esfuerzos del Buda. El acto de unir el pulgar y el índice simboliza la inteligencia y reflexión que el Buda aporta a su función como El Iluminado.”*²⁹

En este caso está hablando de una variación del Vitarka mudra, donde la mano derecha realiza este gesto uniendo índice con pulgar, mientras la izquierda une anular con pulgar.

El círculo formado al unir el índice con el pulgar muestra la capacidad, el valor, la determinación, que son valores mentales adquiridos, y propósitos.

La simbología que recoge cada gesto, como veremos más adelante, es abrumadora, depende tanto de la mano que lo realiza como de cada dedo, diferenciando a su vez la mano a la que corresponde éste. La simbología budista otorga a cada dedo y a cada mano un valor de tipo moral, espiritual o mental. Y los diversos dedos que participan en el gesto simbólico de las manos amplían la variedad de significados que toma la mano. En todo caso estos significados y simbolismos de dedos, manos y gestos que la iconografía india aporta representan aspectos que enlazan con la psique, el alma, las capacidades y valores morales del ser. Las manos transmiten mensajes siendo la representación exterior, de aquello que sólo puede hallarse en el interior de los seres. Es decir, el gesto exterioriza las capacidades, cualidades, valores y estados que deben ser transmitidos al devoto.

2.2.3- Los mudras o manos simbólicas.

Ya conocemos el origen antiquísimo de los mudras. Estos tendrán un papel muy marcado en la religión de Oriente, no sólo en India, sino también en los numerosos países de Asia por donde el budismo se fue expandiendo. El simbolismo religioso de los mudras es algo evidente, pues los ademanes simbólicos están infinitamente representados en las imágenes de culto, y transmiten mensajes relacionados con la doctrina.

Todo tipo de deidades representadas en el arte hindú, así como Buda, los Bodhisattvas y los danzantes tienen posiciones de manos y brazos simbólicas. Sus gestos manuales o mudras aportan sentidos a la representación. Pueden ser gestos que identifican al personaje representado, o pueden revelar secretas posiciones esotéricas.

Por ejemplo Shiva o Vishnú, se representan con múltiples brazos cuyas manos están en una posición específica que encierra un simbolismo particular referente a las funciones y actividades del dios multifacético. Y Buda será representado con muy distintas poses de manos que hacen referencia a pasajes de su



2.14- *Stupa votivo en Bodhgaya*. La figura central de Buda está en actitud Dharmachakra mudra que representa el primer sermón de Buda en Sarnath, cerca de Benarés, donde puso en movimiento la rueda de la ley. Por tanto es el gesto de la predicación de la doctrina. Las dos figuras superiores están en posición Bhumisparsa mudra, en la que Buda extiende su mano derecha hacia el suelo y convoca a la tierra como testigo de su victoria sobre el tentador Mara, y es signo de su inminente Iluminación. Y los dos Budas inferiores realizan el gesto Varada mudra con su mano derecha hacia abajo, mostrando la palma ofreciendo dones y bienaventuranza.

vida y ejemplifican aspectos de su proceder, demostrando sus capacidades y cualidades como Buda. La simbología siempre estará relacionada con aspectos doctrinales y servirá al fiel como inspiración y guía en su vida espiritual.

Aparte de los gestos o ademanes, las deidades pueden mostrar en sus manos atributos. Todos menos Buda llevan estos atributos que son signos que identifican a cada Dios, a la vez que indican su carácter simbólico. *“Así, los atributos de la deidad son de la mayor importancia: son indicios de su identidad y funciones en la meditación y el ritual.”*³⁰



2.15- Buda demacrado, preparándose para la Iluminación. Pakistán. Sus manos hacen el gesto Dhyana mudra que representa un estado meditativo y contemplativo.

García-Ormaechea define así al mudra: *“gesto de las manos, relacionado con la liturgia, la iconografía, la danza y el teatro, que muestran las figuras indias (tanto hindúes como budistas y jainas) para relacionarse con el fiel o espectador.”*³¹

Como nos dice, mediante el gesto de la mano la figura se relaciona con el fiel. Los numerosos gestos suponen un código o lenguaje gestual dirigido al devoto mediante el que le transmiten aspectos asociados a su credo. Mediante estos gestos el observador puede saber a qué cualidad, cuestión o hecho hace referencia la figura ante la que está y reflexionar sobre ello, así como aplicarlo a su vida.

*“La posición de la mano de las correspondientes divinidades o maestros expresa asimismo un estado de ánimo interior, y aquel que medita espera, de manera consciente o inconsciente, alcanzar dicho estado. Los mudras también simbolizan rasgos del carácter. Mediante largas contemplaciones meditativas estos se incorporan al que medita.”*³²



2.16— *Devoto*. Monasterio de Alchi, Ladakh, siglo XI-XII d. C. El devoto coloca sus manos en Anjali mudra para orar y adorar la imagen de Buda.



2.17- *Buda Amida*. Jocho, c. 1053.. (Hoodo del templo Byodoin, Uji). Variante del Samadhi mudra, el gesto de la contemplación y la concentración.

Los mudras, cuya simbología específica veremos más adelante, pueden tener significados asociados a estados mentales, tales como la quietud, la concentración, la meditación o la contemplación entre otros. Pueden ser también la manifestación de actitudes mentales o emocionales, como la caridad, ofrenda, adoración, bendición, bienvenida, etc. Éstas últimas se pueden considerar más activas o actitudes tomadas más hacia el exterior que hacia el interior del ser, como ocurre en el primer caso. Lo que sí es cierto es que ambas suponen la constatación de la relación directa de las posiciones manuales con el sentir interno, aspectos que tenemos como asunto de nuestra tesis.

Las manos simbólicas, no se muestran únicamente en la escultura y la pintura, también los gestos manuales tienen su importancia y simbolismo en otros ámbitos de la cultura india. Tanto en el budismo como en el hinduismo, que son las dos religiones o filosofías en las que nos hemos centrado en este trabajo por su mayor importancia en el tema que tratamos, los mudras están presentes en sus

representaciones artísticas. Son más numerosas en el arte budista, y tanto en una como en otra, también son muy utilizados en los ritos litúrgicos y en los privados asociados a técnicas del yoga.

Por otro lado, al mudra también se le llama “sello”, puesto que es su significado literal, y debido a que su realización en los rituales enfatiza la acción y la intención, o más bien las sella o las reafirma con un gesto manual.

Con este sentido dice Martí sobre el mudra: *“Gesto del cuerpo, en especial de las manos, que acompaña al acto ritual y a las palabras del mantra; es representativo de la actitud interna, enfatizada y expresada por este gesto.”*³³

Los gestos rituales, realmente suponen un apoyo y un modo de expresión de la resolución espiritual. Los gestos y las palabras son instrumentos para la comunión espiritual. El devoto realiza unos gestos que están directamente relacionados con su actitud interna. Las imágenes del arte otorgan a los fieles un repertorio gestual que sirven al acto ritual o religioso con fines espirituales. Cada gesto sirve a un tipo distinto de actitud o estado que se quiera alcanzar o expresar. Las posiciones de manos entre otras cosas favorecen una meditación correcta y son la puerta a estados trascendentes.

Antiguamente se realizaban distintos mudras al rezar o meditar en los templos, lo que reforzaba la oración. En la actualidad algunos se siguen realizando. Estas posiciones de las manos se observan igualmente en las imágenes de dioses indios y en las representaciones de Buda. También las veremos en las imágenes de Cristo y los santos de la religión cristiana. Se puede por tanto afirmar el carácter didáctico y liberador del arte indio. En el caso del arte budista, el fiel toma sus gestos y los ejecuta emulando de algún modo los estados por los que Buda pasó hasta su Despertar (los que simboliza cada gesto), y con ello trabaja los aspectos y cualidades espirituales adecuados que promueven este logro y en definitiva la experiencia mística.

Saunders en su obra sobre los gestos manuales simbólicos de la escultura japonesa budista, pone de manifiesto la importancia de los mudras, pues son ademanes místicos que tienen un significado esotérico. También ve en algunos casos

la relación de estos con los rituales. Así observa cómo el gesto manual garantiza la eficacia y autenticidad de los ritos, y resulta fundamental por su valor ritual y mágico. Apunta que los rituales del budismo esotérico japonés son la continuidad de aquellas arcaicas ceremonias mágicas de origen hindú, donde los mudras tienen una función preponderante.

Saunders explica la división de los mudra en dos grupos:

-Los mudras rituales, que son signos simbólicos realizados en las ceremonias esotéricas. Cada rito tenía sus mudras particulares. Por ejemplo el culto Shingon tiene un manual donde aparecen en total 399 mudras, aunque muchos se repiten en forma y nombre; 268 mudras para el mundo Matriz que es el mundo espiritual, llamado Garbhadhatu en sánscrito, y Taizokai en japonés; y 131 mudras para el mundo Diamante, que es el mundo de la materia, llamado Vajradhatu en sánscrito y Kongokai en japonés.

-Los mudras utilizados en la iconografía, que recuerdan sucesos concretos de la leyenda budista o que identifican a las diferentes deidades. En el siglo VI había dieciséis mudras diferentes mientras que un siglo después había más de trescientos. Según Saunders, tan solo quince mudras interesan verdaderamente al estudiar la iconografía budista.

Los textos de yoga describen posturas de cuerpo, manos y pies a realizar en los diversos ejercicios espirituales. Estos reciben el nombre de asanas, y junto a otras cuestiones como la respiración son condicionantes previos a toda meditación, contemplación y absorción. Tres estados que llevan al fin último de unión con el Vacío Absoluto. Las técnicas posturales provienen del ascetismo hindú. Los asana aparecen en la literatura védica, en los Upanishad y en los tratados tántricos. Su importancia se debe a su fin y lo que se consigue por medio de estas posturas. Son técnicas que disminuyen el sentido del cuerpo y por tanto de nuestra parte consciente, y de este modo ayudan a conectar con otras actividades sensoriales.

En las representaciones artísticas igualmente los asanas son el conjunto

de posiciones de los dioses, y de los objetos en que se apoyan, cuya diversidad encierra importantes simbolismos. Los Asanas junto con las posiciones de las piernas son importantes para el conjunto simbólico de la escultura budista. Incluso en textos japoneses que tratan acerca de la iconografía tratan por igual a los mudra y a los asana. En realidad unos están dentro de los otros. El conocimiento de los asana amplía el simbolismo que ya de por sí tienen los mudras. Sobre ellos escribe Saunders:

*“Es casi seguro que los asana en la iconografía se emplean con el propósito de diferenciar el estado anímico del personaje o de la deidad representada en esa posición, del de los seres humanos en general. El hombre está constantemente en movimiento, es físicamente activo y dinámico, alternando sin cesar entre composición y descomposición. Por medio del asana se subraya un cambio en el estado o la posición relativa del hombre quien, hasta cierto punto, ha rechazado su condición humana y se ha substraído del ambiente que lo afecta como ser humano. En este sentido el asana simboliza un estado trascendental que corresponde a la condición extática que la concentración produce en la mente.”*³⁴

Queda por tanto evidenciado que el gesto manual está directamente asociado al estado anímico que se quiere reflejar mediante la figura. El arte indio revela lo trascendente, y el gesto manual es un reflejo del estado trascendental.

2.2.4- Descripción y simbolismo de los mudras.

Existen muchos mudras, y todos ellos con simbologías muy variadas. Los podemos ver tanto en el arte budista como en el hinduista. Muchos de estos son típicos de Buda, también representativos de ciertos Bodhisattvas, o los podemos ver en las muchas imágenes de deidades e incluso de religiosos.

El arte indio tiene unas leyes muy específicas para la ejecución de sus imágenes. Las manos, como ya hemos comentado, juegan un papel fundamental en la representación religiosa puesto que tienen una intención segura como trans-

misores de información. También, las figuras gesticulantes con su particular simbología, le sirven al devoto como soporte a la meditación; e incluso son un modelo en el que identificarse para conseguir adquirir la actitud o estado interno que las manos simbólicas están reflejando.

A continuación enumeramos los mudras más utilizados en el arte indio, especificando sus dispares e interesantes simbologías.

2.2.4.1- Mudras específicos de Buda.

El Budismo es una religión donde los mudras son de gran importancia además de numerosos. De todos los mudras que podemos ver representados en las obras de arte indias, hay seis que se consideran específicos de Buda. Están muy unidos tanto a su doctrina como a su vida. Tan sólo dos de ellos pueden ser identificados con milagros concretos suyos. No obstante el repertorio artístico de gestos manuales simbólicos es mucho más extenso, y muchos otros gestos manuales aparecen en sus imágenes. Sin embargo estos seis son mucho más numerosos que los demás y los vemos infinitamente representados en las imágenes de Buda.

Abhaya mudra



Vitarka mudra



Bhumisparsa mudra



Dhyana mudra



Dharmacakra mudra



2.18- Mudras.

Los seis mudras de Buda, que pasamos a detallar a continuación son: Dhyana mudra, Vitarka mudra, Dharmacakra mudra, Bhumisparsha mudra, Varada mudra y Abhaya mudra.

- Dhyana mudra o Samadhi mudra:



2.19- *Mil Budas del Bhadrakalpa*. Detalle. Pintura mural Tibetana, Monasterio de Tabo siglo XI. Dhyana mudra el gesto de la meditación y la contemplación.

En este mudra (il. 2.19), ambas manos reposan abiertas una sobre otra, en el regazo de la imagen que suele ser representada sentada a la india. La mano derecha está sobre la izquierda. En algunas representaciones de este gesto, las puntas de los pulgares se tocan.

Es el “sello” de la meditación y de la concentración mental o el discernimiento.

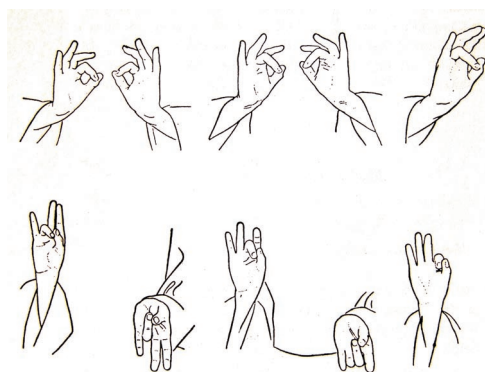
Cuando un Buda se representa con este gesto, también se puede decir que está en actitud de Samadhi, simbolizando de este modo el momento cumbre de la disciplina del espíritu, evocando la adquisición del Despertar. Por otro lado, el Samadhi mudra es un gesto de concentración, tranquilidad y calma.

Aunque formalmente se representan igual, en los rituales y prácticas yóguicas el samadhi es un estado de absorción posterior al de meditación del dhyana, el cual en ocasiones va acompañado de mantras. Es un estado contemplativo.

Todas las meditaciones de Buda se representan con este ademán, y en postura yóguica significando la disciplina física y mental, así como el autocontrol.

Este gesto es el predominante en el arte cingalés. En el japonés puede mostrarse con alguna modificación en la postura de los dedos expresando otras significaciones particulares relacionadas con los significados de los dedos.

Es un mudra de meditación propio de Amitabha, el Buda de luz inconmensurable, llamado el Señor del Oeste. Es uno de los cinco Budas Dyani, el más antiguo y popular, y más venerado. Tiene otro nombre, Amitayus, y en Japón es Amida.



2.20— Variantes del Vitarka mudra.

2.21— *Lama (retrato de un monje)*. Khara Khoto, Asia Central, anterior a 1227. Su mano derecha hace una variante del Vitarka mudra, siendo un gesto de discernimiento. Y la izquierda en le regazo en Samadhi mudra realizando el gesto de la contemplación.



- Vitarka mudra:

El antebrazo derecho replegado hacia el cuerpo presenta la palma de la mano hacia delante en pronación, con los dedos levemente plegados, y el índice y el pulgar unidos formando un círculo (il. 2.13 y 2.20). La posición se ejecuta a la altura del pecho.

Es el “sello” del razonamiento y la exposición. Referidos al pensamiento, el relato y también a la reflexión. Es un gesto del buda enseñante, mediante el que argumenta su exposición.

Este mudra se puede formar con una o dos manos. A veces la figura realiza este gesto únicamente con la mano derecha, mientras que con la izquierda se sujeta el faldón. En cambio, a partir del periodo palasena, el mudra se realiza con ambas manos, dirigiéndose la izquierda hacia abajo, mientras que la derecha continúa como siempre hacia arriba. Pero igualmente se pueden encontrar imágenes realizando este gesto con las dos manos en alto, normalmente se da en el arte tailandés, y a partir del periodo Dvaravati.

Las imágenes que realizan este gesto pueden ser representadas tanto de pie como sentadas. En el caso de figuras sedentes, éstas pueden mostrarse tanto a la manera india como a la europea.

Este mudra tiene muchas variantes en el gesto de la mano. Con las dos manos levantadas paralelas delante del pecho hay dos posiciones más de este mismo mudra. Si en el Vitarka original los dedos índice y pulgar se unen, en las variantes serán los dedos medio o anular los que se unen con la yema del pulgar. Por otro lado, estas tres posiciones comentadas se convierten en seis cuando la mano derecha permanece alzada mientras la izquierda y todo el brazo está abajo, también dando la palma hacia delante. Estas combinaciones son propias del esoterismo japonés. Es un gesto frecuentemente representado, sobre todo en la iconografía japonesa. En japonés su nombre es An-in-in o An-i-shoshu-in.



2.22- Buda sentado sobre el loto haciendo el gesto de la enseñanza. India, escuela de Gandhara. Dharmacakra mudra.

Igual que tiene muchas variantes, abarca varios significados, como son deliberación o discusión, protección y consuelo. Aparece en muchas otras figuras que no son budas y suele denominarse como el gesto del discernimiento.

Una de las formas explicadas anteriormente como una variación de este mudra, en la que es el dedo anular el que se une al pulgar, recibe el nombre de Kichijo-in en japonés, y es un mudra considerado de la buena suerte. La diosa japonesa Kichijo-ten exhibe este ademán representativo de ella, ya que es la diosa de la buena suerte, y con su gesto se la concede a los feligreses.

-Dharmacakra mudra:

Las dos manos se juntan en el pecho con el mismo gesto que en el Vitarka mudra, es decir dedos índice y pulgar unidos, pero la mano izquierda se apoya con el extremo de los dedos en la palma de la mano derecha (il. 2.22). Esta posición se realiza a la altura del pecho.

Es el símbolo de la predicación y enseñanza de Buda, y representa la Buena Ley o la Doctrina budista. Es el sello de la Rueda de la Ley, también llamado Dharmacakra pravartana mudra que significa la Puesta en movimiento de la Rueda de la Ley o de la enseñanza. Es simbólicamente el gesto mediante el que Buda hace rodar la rueda de la enseñanza.

Suelen ser mostrados en este gesto los Budas de la enseñanza o la predicación.

Primordialmente, este gesto simboliza el Primer Sermón de Buda, el que dio en Sarnath, en el Parque de las Gacelas, dedicado a la exposición de las Cuatro Nobles Verdades.

Por otro lado, este ademán a veces representa el Gran Prodigio mágico de Sravasti.³⁵ Este significado o el anterior, suele quedar especificado por el contexto en el que se muestra al Buda realizando este mudra, o por los símbolos que aparecen alrededor.

Hay alguna variación de este gesto, siendo una de ellas la representativa de uno de los Budas trascendentes más eminentes. La variante más usual consiste en la mano derecha mantiene la posición del Vitarka mudra, mientras que en la izquierda el pulgar y el dedo medio se unen, y el índice se introduce levemente en el círculo formado por los dedos pulgar e índice de la mano derecha apoyándolo en la parte interna de su unión.

Este gesto se puede ver en figuras sedentes, en principio solo eran al estilo indio, más tarde también a la europea, siendo la postura de pie más escasa para este sello.

Uno de los cinco Budas Dyani o Trascendentales, Vairocana, “Iluminador”, el señor del Cenit, está representado por este mudra en el gesto de la predicación. Con este gesto se representa con la apariencia de un príncipe, con corona, ricos adornos y el disco solar.

-Bhumisparsa mudra:

El Buda toca el suelo o el loto donde está sentado con la punta de los dedos (il. 2.23). Lo realiza con la mano derecha extendida, con la palma vuelta hacia él, y su antebrazo está apoyado en el muslo, pegado a la rodilla. A veces la mano indica hacia la tierra con un dedo hacia abajo, sin llegar a tocarla. La posición siempre es sedente al estilo indio, y la mano izquierda descansa abierta en el regazo.



2.23- Buda Sakyamuni con los acontecimientos de su vida. Estela budista del siglo X. Buda con la mano dirigida hacia abajo invocando la tierra para que sea testigo de su victoria sobre Mara, las tentaciones. Rodeado de imágenes que muestran los acontecimientos de la vida de Buda, y en lo alto una imagen del Parinirvana, su extinción.



2.24- *Ratnasambhava*, el tercer tathagata o Buda Trascendente, representado como un Bhodisattva (Buda con Cuerpo de Beatitud). Tíbet occidental, finales del s. XV. Es el Buda que transmuta la avaricia y el orgullo en sabiduría igualadora. Su mano derecha en Varada mudra concede dones, y su izquierda en Samadhi hace el gesto de la contemplación.

Es el gesto de tocar tierra, que significa que Buda toma a la Tierra (deificada) como testigo de su Iluminación. También representa su Victoria sobre Mara (las tentaciones), por esto es llamado también el gesto Maravijaya, el cual comporta el sentido de imperturbabilidad. Esta victoria de Buda hace de este gesto el predominante en el arte en general, sobre todo en el arte pala.

Es el gesto que Buda realizó justo antes del Despertar. Es el mudra que simboliza el momento de la Iluminación.

Este mudra también comporta armonía y amor. Es un gesto que también es característico de Akshobhya, “Inquebrantable”, el Señor del Este, creador del fenómeno como reflejo del Uno. Es uno de los cinco Budas Dyani.

-Varada mudra o vara mudra:

El brazo derecho aparece extendido hacia abajo ofreciendo la palma, y los dedos más o menos extendidos (il. 2.24).

Este mudra simboliza la generosidad, la caridad, el don y el favor concedido o recibido.

Varada representa la caridad de Buda, siendo el ademán de otorgar favores y deseos. Este mudra concede todo lo deseado, siendo también un símbolo del ‘Regalo de la Verdad’ referido a la Verdad de la Doctrina y a la Verdad de los medios de Salvación. La posición abierta de la mano con los dedos extendidos simbolizan esta Verdad Perfecta.

Este mudra corresponde al Segan-in japonés y Shih-hüan-yin chino, el mudra “del cumplimiento del voto”. El Segan-in señala el cumplimiento de los votos, que son las promesas de Buda, hacia los hombres, de ayuda para la salvación de todos los seres conscientes y de bienestar del mundo.

Dos aspectos tiene por tanto este mudra, por un lado el cumplimiento del voto, referido a Buda de esforzarse por la salvación de los seres conscientes, y por otro, el cumplimiento o realización de lo deseado en un sentido más profano.

En la escultura japonesa este gesto Segan-in es combinado en muchas ocasiones con el mudra Semui-in (Abhaya mudra) que es la misma postura que el anterior pero con la mano hacia arriba, y cuyo significado es la ausencia de temor.

Este empleo de ambas manos de igual posición y diferente dirección también se da en esculturas chinas del siglo VIII a. J.C., pertenecientes a las dinastías Wei y Sui. Sin embargo en China la mano izquierda es la que suele realizar el Segan-in y la derecha el Semui-in.

En Japón también suele ser la derecha, la mano de la sabiduría, la que realiza el Segan-in, pero, en ocasiones, es la mano izquierda la que lo realiza a la vez que la derecha sujeta un atributo.

Este gesto, también llamado Vara mudra, suele ser más frecuente en las esculturas de pie.

En India, Avalokitesvara, la deidad de los brazos múltiples, es representado frecuentemente con este ademán. Existen representaciones desde el siglo IV al principio del periodo Gupta, convirtiéndose poco a poco en un mudra usual de Avalokitesvara.

En los tres países referidos el mudra es característico de varias divinidades. Pero la de mayor importancia es Kannon, que corresponde al Avalokitesvara hindú.

De los Budas trascendentales o Dyani, es Ratnasambhava, “Nacido de la Joya”, el Señor del Sur, el que se representa por el mudra Varada. Si uno mismo hace este mudra, Buda realizará todos los votos.

-Abhaya mudra:

La posición Abhaya (il.2. 25) consiste en el antebrazo derecho levantado, y plegado sobre sí mismo, ofreciendo la palma abierta hacia el frente, con los dedos extendidos hacia arriba.



2.25- Buda de pie. Arte Budista Hindú, periodo Gupta, siglo V. Ademán manual protector Abhaya mudra que expresa “no temáis”.

Es el mudra de la ausencia de temor y, por tanto significa “que nada se tema”, a la vez que también expresa sosiego. La palabra abhaya se traduce en algo parecido a “sin miedo”. Es un gesto que apacigua y tranquiliza. El Buda lo realiza para otorgar una vida sin temor e inspirar el reposo de la mente, y así liberar de las penas a los seres conscientes. Es un gesto que también representa la compasión y benevolencia de Buda.

Es un gesto de valentía que proviene de la leyenda en la que Buda somete a un elefante que va a embestirle. Buda levantó la mano mostrando la palma con los dedos juntos, en un ademán valiente, que se convertirá en un símbolo que ahuyenta el temor.

Es un gesto que puede significar “el que no teme” haciendo referencia al asalto de los ejércitos de Mara, o “el que apacigua, calma” evocando la disputa entre los Koliya y los Sakya, dos acontecimientos de la vida de Buda a los que este gesto puede estar simbolizando.

También recibe el nombre de Abbayamdada mudra, y corresponde al Se-mui-in japonés, y al Shih-yu-wei-yin chino.

Cuando lo realiza un dios, realmente es un gesto tutelar, ya que de este modo está protegiendo a sus devotos contra los espíritus e influencias malignas. Al mismo tiempo la vez es un símbolo de bendición o estado de gracia, que inspira el reposo de la mente.

Este mudra que concede la ausencia de miedo, solo puede ser ejecutado con la mano derecha. Aunque se da el caso en Tailandia de este gesto con la mano izquierda, también con las dos manos llamándose en este caso gesto de “calmar las aguas”.

El Abhaya mudra es muy característico de las esculturas de pie. En muchas ocasiones se asocia, como hemos visto anteriormente, al Varada mudra, realizándose cada gesto con una mano, lo que hace que formalmente la composi-

ción esté equilibrada. Pero no sólo la composición, ya que simbólicamente las dos formas también se equilibran.

Es un mudra muy generalizado en todo el continente asiático. Desde el siglo II es muy utilizado tanto en India como en China y Asia Central. Es quizás el gesto más frecuente reproducido en el arte.

Este mudra también lo realiza Amoghasiddhi, el Señor del Norte, el que tiene el mayor de los poderes, que es el de transmutar todo lo creado al Vacío de origen. Es uno de los cinco Budas Dyani.

Si es el devoto el que realiza este signo, estará reforzando su oración o canto mágico para protegerle de todo mal.

2.2.4.2- Otros mudras.

- Añjali mudra:

Para realizar la forma de este mudra (il.26) se juntan las palmas a la altura del pecho, uniendo dedo con dedo.

Existe en India la costumbre de realizar este gesto como saludo, o en signo de ofrenda y de adoración. Los budistas lo realizan ante las divinidades para adorarlas mientras oran o presentan ofrendas. Los bailarines hindúes suelen realizar este mudra al finalizar su representación, señalando que su danza ha sido una ofrenda. Por todo esto, es fácil que la iconografía artística hindú haya tomado esta práctica gestual para su repertorio simbólico de mudras.

Este mudra tiene variantes muy parecidas, a las que está relacionado tanto en la iconografía como en los rituales. Tanto este gesto como sus variaciones expresan adoración. La unión de las dos palmas que se da en todos estos ademanes es una forma de honrar la Ley.³⁶



2.26- *Bodhisattva o el rey Dutthagamani*. Anuradhapura, siglo III. Manos con las palmas unidas en Anjali mudra.

También puede manifestar devoción.

Este mudra recibe en japonés el nombre de Kimyo-gassho.

Es el ademán propio de Vairocana el Buda Central o Adi Buda.

- Vajra- añjalika-karma mudra:

Este gesto se realiza con las manos cruzadas como en la oración cristiana.

Es un ademán que expresa respeto y, como ya hemos mencionado en el mudra anterior, también es una muestra de adoración, al igual que supone una manera gestual de honrar la Ley. Este mudra es menos frecuente que el Añjali.

- Añjalika mudra:

Este gesto se realiza al juntar las palmas de las manos y entrelazar los dedos en la punta, permaneciendo muy juntos, mientras que el pulgar derecho cubre el izquierdo. La posición de las manos se sitúa a la altura del pecho. Los diez dedos entrelazados de este modo representan las Diez Perfecciones y los Diez Mundos de la Esencia.

Añjalika es un mudra que expresa adoración.

Además este gesto refleja la coexistencia de los mundos espiritual y material, dos aspectos de la vida cósmica. El Mundo Matriz y el Mundo Diamante son inseparables, y son en realidad uno solo. El ademán representa la unión y corres-

pondencia de ambos.

Este mudra es el llamado Kongo-gassho en japonés.

- Atmañjali mudra:

Al igual que en el Añjali, en el Atmañjali mudra (il. 2.27) las palmas de las manos están unidas, los dedos se tocan, pero en este caso hay un pequeño hueco entre las palmas.

Es un gesto relacionado con los dos anteriores, por lo que será también un gesto de adoración, pero en este caso más tendente al ruego y a la súplica. Es un gesto utilizado en la oración.



2.27– *Avalokiteshvara Padmapani*. Monasterio de Tashi Dhing, Sikkim, siglo XVIII d. C. Con los brazos anteriores realiza el Atmañjali mudra: gesto de ruego en la oración.



2.28– *Vajrapani de cuatro brazos*. Regiones del Tíbet central, 1ª mitad del s. XVII. Manos centrales en Vajrahumkara mudra que indica su triunfo sobre el triple universo.

- Vajrahumkara mudra:

En este mudra (il. 2.28) las manos se colocan delante del pecho cruzándose en las muñecas y entrelazando los meñiques, mientras se unen el pulgar con el dedo medio de sus respectivas manos, y los índices se ponen en posición vertical. A veces el índice no se estira.

Es el gesto de las dos alas.

Cuando en algún gesto se cruzan ambas manos cruzando las muñecas como en este caso se dice que es el gesto del sonido Hum diamantino, el que triunfa sobre el triple universo. Normalmente se encuentra en imágenes del budismo tántrico.

Es el ademán llamado Niwai-in en japonés, característico de Gozanze Myo-o, el sojuzgador de los Tres Mundos. Corresponde al Trailokyavijayaraja indio.

- Dana mudra:

La mano derecha descansa en la rodilla dando la palma y vuelta al frente con los dedos extendidos.

Es un gesto de dar. También es un mudra del sentimiento.

Es un ademán propio de Rathnasambhaya, el que da a todos sin diferencias.

- Bodhyagri mudra:

El Bodhyagri mudra (il. 2.29) consiste en rodear el índice alzado de la mano izquierda con los dedos de la derecha. Las manos están levantadas a la altura del pecho.

Es el gesto que representa la cumbre de la Iluminación. Se contempla como símbolo de la “punta fina” del Despertar. Simboliza la implicación de lo espiritual, con las cosas materiales, es decir, del absoluto con el mundo de la multiplicidad de los cinco elementos.

De esta manera Vairocana, “Iluminador”, uno de los cinco Budas Dyani, el señor del Cenit, se muestra en su aspecto de dios de la sabiduría. Aunque es más frecuente que se muestre en Dharmacakra mudra. Realmente el Bodhyagri mudra procede de una variante del Dharmacakra mudra, y aparece en la imaginaria gandhariana. También es habitual verlo en las culturas del Himalaya.



2.29- *Vairocana*. Tibetana con elementos nepaleses, principios del s. XV. El tathagata principal realiza el gesto de la unidad total en el contexto de la realidad última. Bodhyagri mudra



2.30- *Vairocana y Bodhisattvas*. Detalle. Regiones del Tíbet central, siglo XII. Imagen del budismo Vajrayana, budismo místico o tántrico, que muestra al Buda Cósmico haciendo una variante del gesto de la cumbre de la iluminación o Bodhyagri mudra.

Existe otra variante de este gesto donde las posiciones de las manos y los dedos son mucho más complicadas. Podemos verlo en la ilustración 2.30, donde Vairocana en este gesto sujeta entre sus dedos un pequeño vajra, símbolo de su clan.

- Prajnalinganabhinaya:

En este mudra (il. 2.31) la figura se presenta cruzando sobre el pecho los brazos, con las muñecas una sobre otra, y las manos casi abiertas dando el dorso al espectador.

Es un gesto simbólico de abrazo.

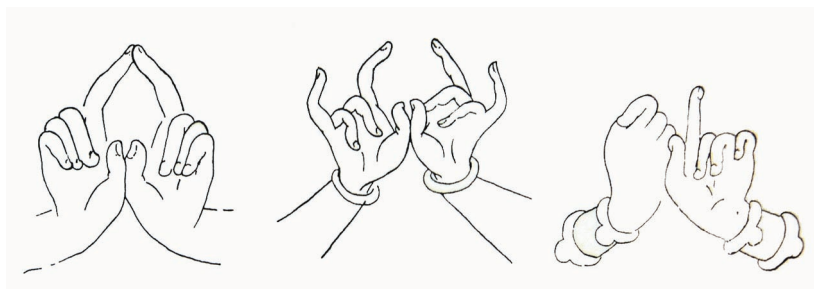


2.31– *Guhyasamaja Akshobhaya Vajra padre-madre*. Tibeto-china, siglo XV o XVI. El señor de cuerpo, habla y mente diamantinos de todos los tathagata abraza a su consorte Sparshavajra con el gesto llamado *prajnalanganabhinaya*. En las manos sostenían atributos simbólicos, hoy perdidos.

Tan sólo realizan este gesto los Budas Trascendentales, y no los humanos.

Evoca el abrazo de los Budas tántricos a su Prajna, o contrapartida femenina, imagen frecuente en la imaginería tántrica. El abrazo místico de la pareja divina es una manifestación de la iluminación, como la unión de la compasión, representada por el Buda, con la sabiduría trascendente, representada por su consorte.

Haciendo el gesto del sonido HUM diamantino con las muñecas cruzadas, a veces sostienen un cetro de vajra y una campana, elementos igualmente simbólicos que representan la compasión y la sabiduría respectivamente y que significan que el objetivo final es el estado de la buddhidad.



2.32– Gestos atribuidos a Vairocana. El de la derecha es Vajra-jñana mudra, el gesto que expresa la Unidad.

- Vajra-jñana mudra:

Este gesto (il. 2.32) se forma con el puño derecho cerrado con el dedo índice levantado, y el puño izquierdo cerrado apoyado en el canto del derecho. Ambas manos están a la altura del pecho.

Es el gesto de la unidad. En el contexto de la realidad última, representa la unidad total.

De los cinco tathagatas o Budas Trascendentes, Vairochana es el que realiza este gesto, aunque normalmente realiza otros, como ya sabemos, el Darma-chakra mudra o el Bhodyagri mudra.

- Asisha mudra:

Brazo en alto replegado, la mano queda por encima del hombro dando el canto de la mano al frente por el lado del dedo índice.

Es un mudra que expresa bendición.

Esta postura es típica de la escuela cingalesa. Ceilán, hoy Sri Lanka.

2.2.4.3- Mudras menos frecuentes.

- Mushti mudra:

El mudra Mushti lo podemos ver en aquellas figuras que dirigen su mano hacia la sien.

La expresión que simboliza este gesto es la sabiduría.

- Tarjani mudra:

Cuando el índice y el meñique aparecen estirados, se trata del mudra Tarjani.

Es un gesto utilizado para representar la cólera. Es un gesto amenazador.

- Tarpana mudra:

En este mudra el brazo se encuentra plegado hacia el hombro y el dorso de la mano dirigido hacia el fiel.

Es un gesto típico de bienvenida.

- Upadesha y Vitarka mudra:

Como el Vitarka, este gesto se realiza uniendo los dedos índice y pulgar.

El simbolismo que encierra este gesto es la discusión de la doctrina.

- Uttarabodhi mudra:

Cuando la mano derecha está en Vara y la izquierda en Vitarka. Es decir, la derecha está hacia abajo dando la palma al devoto, en un gesto que otorga fa-

vores, mientras que la mano izquierda esta levantada delante del cuerpo con los dedos índice y pulgar unidos, en el gesto de razonamiento y la reflexión.

Este mudra que aúna dos diferentes está expresando perfección suprema.

- Abhisheka o Kshepana:

En este gesto las representaciones tienen las manos cruzadas pero los índices levantados.

Su significado está relacionado con la ablución.

- Kataka-hasta:

En este mudra (il. 2.33) la mano aparece como sujetando una flor, con los dedos índice y pulgar, delante del cuerpo. Puede aparecer este gesto con flor o sin flor.

Es un gesto que denota delicadeza. Significa la comunicación y la enseñanza.

- Buddhapatra:

En este mudra las manos hacen la forma de un cuenco.

Este ademán es un signo de limosna. Algunos budas se muestran con esta forma tan peculiar, representando uno de los aspectos de los monjes mendicantes. Se considera un mudra de la iconografía budista.



2.33 - *Vajrapani (una forma de Avalokiteshvara)*. Monasterio de Simtokha, Bhutan, siglo XVII d. C. Con la mano derecha en Kataka hasta sujeta una flor, mientras que la izquierda está en Vitarka mudra, el sello del razonamiento.

- Chatur, Pañcha o Sanmudra:

Estos tres mudras se muestran en figuras que sujetan en sus manos cuatro, cinco o seis objetos simbólicos. Estos pueden ser: joyas diversas, el vajra, el cordón sagrado upavita-pasha, el ghanta o la pequeña stupa relicario.

Son mudras que siempre expresan buena suerte. Además según los objetos que porten la simbología de la imagen aumenta. Son mudras de la iconografía budista.

2.3- LA IMAGEN DE BUDA Y SUS GESTOS MANUALES SIMBÓLICOS.

La imagen de Buda queda configurada desde el siglo II con una estética y atributos que le son propios. Tras un largo periodo donde la figura de Buda no es representada, comienza su representación atendiendo a unas reglas que seguirán todas las sectas budistas. La imagen de Buda estará sujeta a estas reglas que se precisan en una serie de gestos y actitudes, unas particularidades físicas originales y un adorno monástico específico.

Hay que tener en cuenta que la figura de Buda en el arte tendrá siempre un carácter sagrado. Sus diversas formas de representación estarán llenas de simbologías búdicas que le definen. Toda la imagen de Buda es una representación simbólica del Nirvana. El arte hindú pretende representar lo irrepresentable y lo trascendente.

2.3.1- Lakshana o atributos de Buda.

Los atributos inherentes de Buda³⁷ o Lakshmana, no cambiarán con el paso del tiempo, sin embargo su imaginería sufrirá desde entonces hasta la actualidad evoluciones en el estilo y diferencias formales en el aspecto étnico según los países. Algunos de estos signos de Buda son características físicas desde su

nacimiento. Otros convencionalismos que toma su imagen se deben a un intento de evocar sus características sobrenaturales como Buda.

Los Lakshana o atributos característicos de Buda son:

- La Urna o tercer ojo, que es símbolo de la iluminación, de la capacidad transcendental de ver más allá de la realidad inmediata. Es un círculo en el entrecejo, o un lunar o llama, pintado o esculpido.
- Los lóbulos de las orejas serán alargados, simbolizando la sabiduría y la riqueza espiritual.
- Moño o Ushnisha en la cabeza, símbolo de concentración espiritual, de meditación y ascetismo.
- Aureola alrededor de la cabeza, o nimbo de santidad. Éste puede ser un Mandala.³⁸
- Párpados entornados, simbolizando la paz interior y el sosiego. Deberán ser semejantes a los pétalos de la flor de loto para transmitir su pureza.
- Una ligera sonrisa que transmite serenidad y simboliza esa paz de espíritu.
- Varios pliegues en el cuello, que simbolizan la felicidad.
- Vestido como un monje, llevará una túnica cruzada en el hombro izquierdo dejando un hombro al aire. Este será un símbolo de austeridad. A veces puede ir insinuado el cordón monacal o cingulo.
- Los pies se representarán descalzos como un símbolo de mendicidad. En cuanto al pedestal, éste puede ser variado, pero lo habitual es una flor de loto, que es el símbolo de la pureza, además de la universalidad.
- La imagen de Buda puede representarse tanto de pie como sentada en postura de yoga. De una u otra manera su postura será recta (Samapada), como todas las principales deidades indias.
- Las manos de Buda realizarán Mudras o gestos manuales en lo que será un medio de comunicación con el fiel. Con este mismo fin puede ser que sujeten objetos rituales.

Las convenciones artísticas también concretan las actitudes de Buda en las que puede ser representado. Éstas son de pie, caminando,³⁹ sentado y acostado.⁴⁰ Las más usuales e importantes son las representaciones de pie y sentado.

Como señala Boisselier, *“actitudes y gesto son, en principio, inseparables, si bien entendemos que un cierto número de gestos no se podrían realizar sino con una actitud determinada.”*⁴¹ Esto es cierto, por ejemplo, en el caso del Bhumisparsa mudra, en el que Buda toca el suelo o la base donde está sentado con su mano, mudra que solo puede representarse en un Buda en actitud sedente. Y continúa diciendo:

*“Asociadas a un conjunto de gestos apropiados más o menos fijados, estas posturas permiten representar, o al menos evocar, la mayor parte de los hechos más relevantes de la vida de Buda, a partir de su Renuncia a la vida del mundo (...) y de la búsqueda del Despertar hasta el Mahaparinirvana.”*⁴²

Mediante el gesto y la postura se consigue representar varios hechos de la vida de Buda. La figura de Buda puede funcionar por sí sola como un símbolo religioso, un símbolo del budismo, y de la Iluminación. Pero esa misma imagen de Buda ve aumentado su valor simbólico si realiza gestos con las manos, pues con esto ya está definiendo un pasaje de su vida u otro, sin olvidar su combinación con la postura en la que se presenta. Ambos funcionan como un símbolo visual.

Sin embargo, Boisselier no está de acuerdo completamente en esto ya que según dice, *“el gesto no posee, en la perspectiva búdica, el carácter determinante y riguroso que le conceden muchos autores, ya sea porque extrapolan informaciones muy generales de diversos tratado indios, o porque se refieren a los imperativos de los rituales del budismo esotérico o tántrico.”*⁴³ Este investigador, se basa en que el budismo no ha aceptado totalmente todo el lenguaje gestual y postural codificado usado por el arte y el teatro. Por el contrario, continúa explicando que la mayoría de las escuelas budistas otorgan mayor valor a un gesto, siendo el más significativo de entre todos los demás, que quedan realmente relegados siendo escasamente representados. Según las escuelas el gesto predominante será uno u otro, y esta elección también sufrirá variaciones en el tiempo.

2.3.2- Evolución de los mudras en la imagen de Buda.

Los mudras desde que comenzaron las representaciones de Buda y hasta los siglos V y VI, no se utilizaron constantemente, incluso hasta el arte Gupta y postgupta se utilizan de una manera fluctuante. Esto es lógico puesto que las normas de representación en origen prescribían que la mano izquierda de la imagen debía sujetar la túnica, quedando excluida la posibilidad de realizar mudras con esta mano. Con el tiempo esta norma variará y la movilidad del brazo y la mano ganarán en libertad de acción.

En un principio las esculturas de Buda serán representadas realizando con la mano un gesto habitual similar al Abhaya mudra (salvaguardia) (il. 2.5) pero del que no se tiene un significado preciso. La mano está levantada a la altura del hombro ofreciendo la palma hacia delante, con los dedos medio extendidos. Se trata siempre de la mano derecha y se cree que puede tratarse de un gesto de bendición. Este gesto inicialmente se empleó en todas las circunstancias de la vida de Buda, siendo usual en el arte de Mathura y Amaravati. Los Budas de Mathura serán imágenes majestuosas con actitud un tanto heroica, con la mano izquierda descansando sobre el muslo o el puño en la cadera. En Amaravati la mano izquierda descansará en el regazo.

La escuela de Mathura que se desarrolló en los siglos IV y V d. C. ofrece una imagen de Buda idealizada, hierática y puramente sacra, que le hará convertirse en la imagen de culto más representativa de India. La imagen se representa con un punto de vista frontal para el fiel. No se persigue la belleza física, se pretende transmitir un mensaje, siempre simbólico. Será una imagen sacra para ser adorada. Corresponderá al clasicismo de este arte y será un modelo de imitación a seguir. Esta misma estética se verá ampliamente también en los relieves que recorren las stupas.

La escuela de Gandhara, creadora de la imagen humana de Buda, tendrá desde el principio una riqueza gestual importante, que no influyó por lo que se puede apreciar en las restantes escuelas. Todos los gestos de la iconografía clásica de Buda se representan, a excepción del Vitarka mudra (reflexión y razo-

namiento) (il. 2.13). Se irá concretando la utilización de estos gestos según su significación. Aunque sigue predominando el gesto primitivo de bendición, se crearán gestos imaginarios que manifiestan milagros específicos. Es el momento en el que también surgen variantes de otros gestos, como por ejemplo el Samadhi (il. 2.19), o posición de concentración y calma que también representa la adquisición del Despertar, consistente en descansar las dos manos abiertas boca arriba sobre el regazo, y que se puede ver también con las manos en esta misma actitud pero introducidas en los pliegues de la túnica.

La escuela greco búdica de Gandhara presenta un idealismo formal y una imagen más profana de Buda. En el siglo IV a. C. Alejandro Magno conquistó Gandhara, por lo que esta zona estaba acostumbrada a la estética griega de las divinidades romanas. La escuela greco búdica generó un Buda de tipo apolíneo, que influyó notablemente en la estética de las culturas de China y Japón. El punto de vista de la obra de arte es profano, es para ser admirado.

Hay una serie de gestos de Buda que representan o son interpretados como milagros relevantes y hechos o actuaciones señalados de su vida. Esto sucede así en el periodo clásico donde los gestos y su contenido simbólico están estipulados en esa dirección o significación. No obstante después de este periodo los Budas con estos mismos gestos pueden no hacer referencia a estos pasajes de la vida de Buda.

Las escuelas guptas, y las postguptas en menor medida, tienen preferencia por una serie de gestos, que son los que representan. En figuras de pie los gestos que se representan son el Abhaya mudra (ausencia de temor) y el Varada mudra (generosidad y favor) (il. 2.24). Y en figuras sentadas al estilo indio o europeo, se representa el gesto Dharmacakra mudra. El Buda enseñante será una figura muy típica sobre todo del periodo Gupta, representado con la forma Dharmacakra mudra (il.2.6), el mudra que hace girar la rueda de la enseñanza y simboliza el Primer Sermón de Buda. También puede significar el Gran Prodigio mágico de Sravasti, distinguiéndose uno u otro significado según el contexto en el que aparezca. Un ejemplo muy conocido es el Buda de Sarnath, realizado entre

los años 400 y 450. Una imagen que es una evolución del de Mathura.

En el periodo Gupta se intelectualizó la imagen de Buda, sus formas se abstraen y depuran. Las universidades budistas, en apogeo en este momento, favorecieron esta intelectualización. El Buda enseñante es una figura muy típica de este periodo

Cuando en Sarnath se realizan imágenes que representan los cuatro y ocho Grandes Milagros de Buda, es cuando comienzan a ejecutarse imágenes más variadas de Buda, ampliándose los gestos que en ellas aparecen. El Bhumisparsa mudra (il. 2.23) comienza a extenderse siendo cada vez más representado, hasta el punto de ser el gesto excelso de Buda para muchas escuelas. Por tanto, este mudra símbolo de la victoria sobre Mara (amo de los mundos sometidos a los deseos) y todas las fuerzas del mal, será el más importante de aquí en adelante.

A partir de este momento el mudra adquiere el significado literal de sello. Desde la mirada del budismo tántrico, los mudras obtendrán su significado real.

Será a partir del siglo VI, en el periodo postgupta cuando la iconografía se abra a una mayor variedad. Sobre todo en Magadha y en el Noreste donde se producirá sistemáticamente el arte. El gesto comienza a tener una función de signo.

La mímica evoluciona y se suman nuevos gestos a la iconografía que se ve enriquecida. En las imágenes de pie es donde esto es más evidente, pues la mano izquierda que sujetaba el vestido está liberada de la presión normativa, y ahora puede ser representada realizando gestos. Esta liberación favorecerá la imaginería de Buda ejercitando dos gestos a la vez, que comienza a popularizarse y alcanza gran notoriedad en toda India y Extremo Oriente. *“Es un rasgo esencial de Buda, al no tener <<en él ninguna impureza>>, sea el único capaz de actuar de forma perfectamente ambidextra, a diferencia de la comunidad humana.”*⁴⁴ Los gestos de Buda con ambas manos podrán ser iguales o complementarios.

2.3.3- El lenguaje gestual de los Budas Trascendentes.

Para las escuelas búdicas mahayánicas el lenguaje gestual de los mudras es de una importancia notable, pues son expresiones formales que proporcionan una manera de diferenciar a los Budas Trascendentes más sobresalientes. El ademán funciona como un elemento diferenciador entre ellos, que iguales en esencia, se individualizan por medio de los mudras que los definen.

Es en el budismo Mahayana donde los mudras adquieren todo su sentido. Por otro lado, estos son de gran importancia ritual, algo que el budismo Theravada desecha. En realidad el budismo primitivo ignora las definiciones de mudras porque además no los utiliza ya que no crea imágenes antropomorfas de Buda, por lo menos en la India.

La función de los mudras es muy distinta si el mudra es utilizado para rememorar algún hecho de la vida de Buda o para identificar a los Budas Trascendentes del Mahayana. Como ya hemos comentado anteriormente son seis los mudras considerados como específicos de los Budas. Hay numerosos mudras más que también describen a los Bodhisattvas y otras divinidades. Cinco de estos mudras propios de Buda corresponden a Budas Trascendentales⁴⁵ del budismo Mahayana.

En el Mahayana tardío y tántrico cinco Budas Trascendentes alcanzan una gran importancia, y son representados por estos cinco gestos. Según algunas doctrinas serán seis, siendo este último más relevante que los demás. Será el Buda de la Medicina, que es un aspecto de cualquier Buda, y que representa la curación de los seres. Estos cinco Budas Trascendentes (il. 2.34) se corresponderán con los cinco Budas “humanos.”⁴⁶ Estos son: Amitabha “Resplendor infinito”, o Amitayus “Longevidad infinita”, de color rojo, representado por el Samadhi o Dhyana mudra; Akshobhya, “Inquebrantable”, de color azul, representado en Bhumisparsa mudra; Vairocana, “Iluminador”, de color blanco, representado en Dharmacakra mudra, aunque a veces está representado en una variante llamada Bodhyagri mudra; Ratnasambhava, “Nacido de la joya”, de color amarillo, está



2.34- Cuatro Dhyani Budas. Bhaktapur, Nepal. Amoghasiddhi, Ratnasambhava, Amitabha y Akshobhya. Siempre se muestran en postura de meditación, y cada uno con su mudra característico.

representado en Varada mudra; Amoghasiddhi, “Triunfo infalible”, de color verde, figurado por Abhaya mudra. Los tres primeros sobresalen en importancia sobre los demás, que corresponden al Oeste, al Este, y al Cenit. Los dos últimos corresponden al Sur y al Norte respectivamente. De entre todos, el más popular y venerado es Amitabha.

A pesar de esto, tan sólo Vairocana tiene el Dharmacakra mudra como propio, y parece ser que únicamente en este caso se reconoce con total seguridad al Buda por el mudra que realiza. Los demás Budas pueden aparecer con otros gestos, por lo

que el gesto en sí no sirve exactamente para identificar a un Buda trascendental.

Hemos definido los gestos de los Budas Dyani,⁴⁷ que son Budas de contemplación y meditación, que tienen un mudra que les es propio, entre otras muchas cosas. Su diferencia reside en la posibilidad de manifestarse bajo formas supra-humanas en el tantrismo, apareciendo con diversidad de brazos y cabezas. Estos Budas son tathagata, es decir, que se han adentrado en la realidad trascendente de todas las cosas. De allí *“puede emerger un buddha en personificaciones purificadas para llegar a los seres y ponerles en contacto con sus propias realidades.”*⁴⁸

En el budismo místico (Vajrayana o tántrico) los cinco Budas Dyani son muy populares y tienen la capacidad de transmutar aspectos de los hombres, como el

odio, el orgullo, la avaricia, la lascivia, la envidia, así como la ilusión del mundo, en sabiduría. Cada Buda con su gesto particular favorece la transmutación buscada por el creyente en su meditación apoyada en este tipo de imágenes. Cada gesto es de vital importancia por su simbolismo y por su poder transformador.

Un dato importante que aporta Boisselier es el siguiente:

“...el gesto en el Mahayana tántrico, ayuda al fiel a realizar la representación mental de aquella divinidad del Panteón que desea evocar al utilizar las fórmulas y descripciones que le revelan las sandhana, verdaderas guías cuyas secciones precisas permiten la eficaz evocación de las divinidades de todo rango.”⁴⁹

El gesto manual favorece, por tanto, la creación de la imagen mental que el fiel se hace de una deidad.

El iniciado medita ante imágenes de este tipo, las visualiza e incorpora a sí mismo sus gestos. Esta práctica le sirve para trabajar aspectos de su personalidad que debe mejorar para librarse de la ignorancia que no le dejan llegar a ese estado trascendente donde se han superado todas las ataduras y el sufrimiento que el deseo conlleva.

“Las artes escultóricas son atesoradas como un medio para energetizar la imaginación de uno mismo como un buddha arquetipo. Estas imágenes están también elaboradas con la mente, gemas, metal, madera, barro, pasta y mantequilla, siendo los más elevados los contruidos con la mente. La práctica tántrica consistente en fundir nuestra sensación corporal ordinaria en la vacuidad y revisualizarse uno mismo como una deidad búddhica arquetipo, como Yamantaka con sus muchas cabezas y rostros, brazos y piernas, afectando al sistema nervioso central más poderosamente aún que la visualización arquitectónica (de hecho las dos van unidas, ya que uno visualiza la deidad dentro del espacio mandálico).”⁵⁰

Según sus creencias, el arte de la encarnación búddhica, ayudará al yogui en un estado intermedio posterior a la muerte a tomar el aspecto de la deidad arquetipo y así acelerar su proceso hacia la perfecta iluminación.

Un gesto con el que pueden mostrarse en el budismo tántrico los Budas Trascendentes, y que los diferencia de los Budas humanos, es el Prajnalingana-bhinaya, un gesto de abrazo. La imagen habitual es la del Buda abrazando a su consorte, en unión mística y sexual. Es la imagen de Paramasukha que es Buda revelado en dos seres, la unión padre-madre Paramasukha-Chakrasamvara. Es la unión de la sabiduría (parte femenina) con la compasión (parte masculina). Es una imagen típica del budismo tántrico o Vajrayana, ya que es una corriente mística donde la Sabiduría y la Compasión son las vías a seguir en una vida de perfeccionamiento espiritual cuya meta es el Despertar. El abrazo íntimo evoca simbólicamente la senda a seguir.

2.4- EL HINDUISMO Y SU TRÍADA MÍSTICA.

El hinduismo es la religión más antigua de las que perduran en la actualidad, siendo hoy en día la mayoritaria en la India. El hinduismo es una religión donde se da el henoteísmo, esto es, que hay una divinidad suprema a la vez que otras inferiores a ella. Y tiene multitud de dioses, pero en un momento dado cualquiera de ellos puede convertirse en el Dios único y supremo del que emanan todas las divinidades. Podría parecer politeísta, y así lo viven los hindúes, pero en realidad es monoteísta, siendo Brahma su Dios, y la última realidad metafísica. Verdaderamente, por encima de la realidad material, espiritual, y de los dioses, existe un Vacío Absoluto: Brahmán. Vacío pletórico y gozoso que se manifiesta ante los hombres en forma de divinidades para poder entenderlas.

El hinduismo tiene la capacidad de asimilar todas las tradiciones, de hecho incorpora las creencias populares y así genera multitud de dioses. Estos se manifiestan de mil maneras: hombre, mujer, animal, tienen hijos, sobrinos. Tiene un panteón riquísimo. Pero la tríada mayor del hinduismo la componen Brahma, Vishnu y Shiva. Respectivamente son el Dios de la Creación, el de la Preservación y el de la Destrucción. Estos representan el ciclo vital de muerte y nacimiento o ciclo de Samsara. En realidad son tres formas de manifestarse Brahmán. Ese ser universal que es lo único, indivisible y del que todos formamos parte. Estas



2.35– *El dios Brahma*. Templo de Pullamangai, India. En Abhaya mudra el gesto de la ausencia de temor, que otorga sosiego.



2.36- *Vishnu duerme sobre la serpiente del mundo, Ananta*; Nara y Nārāyana, una encarnación común de Visnu. Templo de Dasavatara, en Deogarh, época Gupta, hacia 300 d. C.

divinidades se desdoblan en femeninas y masculinas, dan lugar a hijos, tienen avatares,⁵¹ advocaciones,⁵² mensajeros, sirvientes, etc.

2.4.1- Brahma.

Brahma es absoluto, él es creación, preservación y destrucción. Pero se definieron sus aspectos en distintas divinidades rindiéndoles culto por separado y formándose de este modo la Divina Trinidad hindú. Como parte de ésta, Brahma es el Dios creador. Aparece representado en el arte a partir del siglo V, aunque prácticamente no se representa en India. Se le representa con cuatro cabezas. Su mujer es Sarasvati.

2.4.2- Vishnu.

Vishnu es el Dios de la conservación. Comienza a ser representado artísticamente en el periodo Gupta, entre los siglos IV y V. Aparece adornado como un

rey y tiene varias características representativas que funcionan como símbolos. De sus numerosas advocaciones, o denominaciones complementarias del Dios,⁵³ citaremos las que aparecen con gestos manuales simbólicos:

-Shrinivasa o 'Valiente', con este nombre se muestra con su mano derecha en Abhaya mudra, el gesto de la ausencia de temor.

-Varadaraja o 'Rey del Don', su mano derecha realiza el Varada mudra, el gesto que otorga favores.

-Janardana o 'Terror de los hombres' es mostrado con cuatro brazos portando su caracola shaka,⁵⁴ su chakra llameante,⁵⁵ otro astra⁵⁶ en forma de maza o danda, y un loto padma.⁵⁷

Vishnu, preservador, tiene diez avatares. Tiene la capacidad de bajar a la tierra y reencarnarse. Se dice que se ha reencarnado nueve veces y hay una que está por llegar. Los avatares más conocidos son Krishna y Rama, que son reencarnaciones de Vishnu. Tiene representaciones femeninas que son sus esposas. La esposa de Krishna es Lakshmi, y la esposa de Rama es Sita.

Los avatares o encarnaciones terrestres de Vishnu ofrecen ejemplos donde también se da multiplicidad de brazos y realización de mudras en sus representaciones plásticas: El pez Matsya, que salva a Manu del diluvio universal y vence al demonio Hayagriva se le representa con cuatro brazos. Los dos brazos posteriores sujetan en sus manos atributos o armas, mientras que los dos delanteros tienen sus manos colocadas en la posición de Abhaya mudra (protección) y Varada mudra (donación). De igual modo se le representa plásticamente en su avatar de tortuga marina Akupara.

2.4.3- Shiva.

Shiva es el Dios de la destrucción, encarna la acción destructora de Brahma. Con el resurgimiento del hinduismo a partir del imperio Gupta, las diversas creencias populares de la India se transformaron en divinidades y se integraron en su mitología. Shiva será la imagen de culto que más las asimila, por lo que es



2.37- *La terrible Diosa Kali*. Rajasthan, siglo XVIII. En acto carnal con Shiva, macho cadáver, en un momento del ritual, realizando gestos rituales con sus manos.

el Dios más popular y más adorado, y por lo tanto el más representado en el arte. Incluso absorbe cultos neolíticos de fertilidad. Shiva por tanto será un Dios fundamental que en muchos lugares será considerado como el Dios principal.

A partir del siglo VI triunfa Shiva como Gran Dios, detentando el poder trinitario Hindú, representándose como Shiva Trimurti. Tiene otras advocaciones, muy numerosas, siendo representado con dos o más brazos, realizando mudras o portando símbolos o atributos.

Shiva es el Dios de la destrucción, la muerte y la guerra. En su forma femenina es Shakti, aunque Shakti es la Diosa Madre y por tanto cualquier manifestación femenina. La parte femenina de Shiva generalmente cobra el nombre de Parvati. Sus manifestaciones femeninas principales o advocaciones, son Durga, la guerrera y Kali, la negra o diosa de la muerte. Con el hinduismo habrá nuevas divinidades representadas por primera vez y que recogen las tradiciones que tienen que ver con los cultos tántricos.⁵⁸

Kali, la negra, es la Diosa de la muerte, que representa la idea de acabar con la vida para poder regenerarla. Todos los cultos de la tierra, la fertilidad, están vinculados a Diosas femeninas y a Diosas sangrientas cuyo papel es el de matar, acabar con la vida para poder regenerarla.



2.38- *Durga Mahisasuramardini*. Ilustración de un *Devi-Mahatmya*, Nrupur, 1710-1800.

Durga es la diosa de la guerra. Su representación es terrorífica. Lucha contra el demonio de la ignorancia que asola el mundo, representado en un búfalo, y que ella debe derrotar. De sus muchas manifestaciones la más frecuente es la Durga Mahishasuramardini, cuyos muchos brazos sujetan diversas armas o astras que pertenecen a otros dioses. Y como Vanadurga es representada de color verde y con ocho brazos.

Hay que señalar que en estas esculturas predomina el movimiento y la incontención de los brazos y las manos. Se pueden apreciar grandes cambios con respecto al arte budista, en cuyas imá-

genes podemos ver representada la calma y la contención de Buda. Frente a esta pasividad, destaca el esfuerzo y el movimiento, a veces brutal y convulso que reflejan estas figuras hindúes. En el caso de Durga, se puede apreciar la intención enérgica de matar al demonio, en la avasalladora imagen de sus numerosos brazos y manos que funcionan como una interpretación del movimiento. Incluso parecen multiplicar su determinación. Por lo que además de demostrar de una manera plural su acción, nos parecen ser a la vez la expresión de su actitud.

De las muy numerosas advocaciones de Shiva también podemos citar a otra imagen de adoración, el Shiva Ardhanarishvara, el andrógino. Es mitad hombre y mitad mujer, y su origen son los Bodhisattvas que están entre lo humano y lo divino. Es una representación que anula la dualidad, anula los contrarios y consigue el éxtasis divino. Es una figura fundamental que evoca el deseo de no-duali-



2.39- Shiva Nataraja, el señor de los bailarines. Sur de la India, siglo X. Figura enormemente simbólica, arquetipo de la Liberación. Con la mano anterior derecha en Abhaya mudra garantiza la salvaguardia.

dad de las formas de pensamiento indio. Estas imágenes igualmente se pueden encontrar realizando algún gesto simbólico con sus manos.

En el siglo X sobresale como Shiva Nataraja, Señor de los bailarines o Rey de los actores. Aunque el culto como Nataraja comienza en el siglo VI, la iconografía final se creó en el siglo X con los Chola, y se difundió por toda Asia. La escultura en bronce será importante en India, realizándose bronce de hasta un metro o más de altura, siendo Shiva protagonista.

La iconografía por excelencia del arte en la Dinastía Cholla del siglo X y XI es Shiva Nataraja (il. 2.39). Shiva, rey de la destrucción, asume la capacidad de generar y preservar. Como Señor de la danza está vestido como un príncipe y su figura aparece envuelta en un círculo llameante, un halo cósmico o corona de rayos del universo, que también representa la pira funeraria donde se muere (transformación). Es mostrado realizando su danza cósmica y pisando al demonio de la ignorancia, Mulayaka. Su diversa vestimenta y accesorios demuestran

simbologías varias, algunas de las cuales están asociadas a la representación habitual de Shiva. En sus manos encontramos el lenguaje de los mudras expresando mensajes valiosos. En sus cuatro manos están representadas la creación, la destrucción y la preservación del Universo. En la primera mano derecha sujeta un tambor de dos caras que es un símbolo de la creación, del palpito vital, mediante el sonido. La segunda mano derecha realiza el signo de ‘no temáis’ (a su poder), un símbolo de preservación, mediante el Abhaya mudra. Su mano izquierda trasera sostiene el fuego que representa la destrucción y la purificación. Y su cuarto brazo, el izquierdo delantero, dirige su mano hacia abajo, mediante el Gaja hasta, señalando la causa del sufrimiento, que es la ignorancia, y también señalando a su pie elevado,⁵⁹ mediante la postura de extrema flexión o athibhanga, que es el que da la liberación.

La danza del dios simboliza el proceso cósmico, que se sucede en ciclos inmensamente largos. Esta imagen es de gran valor para los hinduistas porque da las claves para escaparnos de ese proceso y del ciclo al que estamos atados. Para salir del círculo hay que pisar la ignorancia, y él lo hace lanzando la pierna al aire. Es el señor que lo aúna todo pues en su danza aúna cinco actos divinos. Las siguientes palabras de Cidambara Mummani Kovai lo expresan perfectamente:

*“¡Oh, mi Señor! Tu mano, que sostiene el tambor sagrado, ha hecho y ordenado los cielos y la tierra, y otros mundos e innumerables almas. Tu mano alzada protege tanto el orden consciente como el orden inconsciente de tu creación. Todos esos mundos son transformados por tu mano, la que soporta la llama. Tu pie sagrado, apoyado en el suelo, da refugio al espíritu cansado que se debate en las dificultades de la causalidad. Y es Tu pie levantado el que garantiza la felicidad eterna a quien se acerca a Ti. Estas cinco acciones son, sin duda, el producto de Tu obra.”*⁶⁰

La simbología que encierra la mano en esta imagen, arquetipo de la Liberación, es de gran valor, pues además de mostrar el carácter omnipotente⁶¹ del Dios, las manos son el testimonio de las facultades creadoras, preservadoras y destructoras o transformadoras de la divinidad. Las manos son un signo de su poder y del desarrollo activo del Cosmos.

2.5- LA EXPANSIÓN DEL BUDISMO EN ASIA. EL ARTE Y LOS GESTOS MANUALES.

India y su cultura influenciarán el arte de todo el Sudeste Asiático, de las culturas del Himalaya y del Extremo Oriente. Esta propagación se deberá en gran parte a su expansión religiosa o espiritual, que calará en los pueblos sobre los que se extiende, actuando a su vez en su cultura, costumbres, y por extensión, en su arte.

Aunque el hinduismo sea la religión más antigua del mundo que pervive en la actualidad, será el budismo la religión que con mayor fuerza se expanda e influencie a toda Asia, dejando patentes muestras de ello en el arte de cada lugar. Destacarán, entre otras, las imágenes de Buda, imágenes de culto en las que apoyar su fervor religioso, repartidas por toda Asia.

La iconografía religiosa de estos pueblos seguirá en principio los cánones indios, aunque irán efectuándose aportaciones locales de importancia. Los mudras, así como otros aspectos importantes que afectan a la confección y simbolismo de las imágenes están basados en los originales indios. Los mudras más usuales que encontramos serán los típicos atribuidos a Buda, no obstante se darán en este sentido creaciones originales que siguen el impulso de acentuar y ampliar el campo significativo de estos gestos manuales, de sumo valor para los budistas.

2.5.1- Las culturas del Himalaya: Tíbet y Nepal.

Las culturas del Himalaya, entre las que se encuentran Tíbet y Nepal, dependen según los momentos de la historia, de India o de China. Reciben influencias artísticas de ambas, pero consiguen no obstante creaciones singulares que les son propias y les caracterizan. Sus creaciones artísticas estarán muy ligadas al sentimiento religioso.

En el Tíbet, el primer rey Srong-btsan-sgampo introdujo el budismo en el siglo VII, y se reconoció como religión oficial en el siglo VIII. Las divinidades siguen

unas estrictas leyes iconográficas e iconométricas. Podemos encontrar Budas en todo tipo de actitudes.

El budismo Vajrayana llamado “vehículo de sabiduría” o “vehículo del diamante” impregnado de aspectos hindúes y tántricos será el que se propague por el Himalaya.

*“El budismo tibetano es una forma local del budismo tántrico. Se caracteriza por la importancia de los elementos mágicos en la transmisión del conocimiento y de las prácticas rituales, consideradas como instrumento psicológico. Mediante un gesto (mudrá), un sonido puro (mantra), o una imagen elaborada (visualización meditativa) el iniciado activa conexiones e influencias entre la realidad individual y la universal, y se prepara para alcanzar un estado de consciencia superior.”*⁶²

El gesto manual tanto en la obra de arte como en el ritual personal tendrá gran importancia y estará cargado de simbolismos. Las pinturas y esculturas tibetanas serán el soporte que sirve a la meditación. *“El arte está plenamente aceptado entre los tibetanos como una ventana que se abre a una realidad alternativa, a una dimensión iluminada.”*⁶³ El arte budista tiene una función liberadora además de ser un deleite para los sentidos.

En el Tíbet predominan los Thangkas. Los Thangka tibetanos son pinturas que pueden ser transportadas, imágenes sagradas utilizadas para la meditación. Son pinturas enrollables realizadas en una técnica similar al guache occidental, normalmente realizadas sobre algodón, aunque también sobre lino o cáñamo. También bordados y otras técnicas textiles. Hay que destacar como canon de belleza que las palmas de las manos y de los pies se pintan en color rojo. También se dará la pintura mural y por supuesto la escultura.

*“Las imágenes situadas en los templos y los lugares sacros tienen la finalidad de recordar a los tibetanos ordinarios las ilimitadas, bellas y abundantes manifestaciones de seres iluminados e inspirarles sobre su propio potencial para realizar estos estados.”*⁶⁴



2.40– *Virupa*, maestro. Regiones del Tíbet central, c. 1.400. Gesto de detener el sol con un dedo, para demostrar sus poderes sobrenaturales.



2.41- *Drokmi*, erudito tibetano. Regiones del Tíbet central, 2ª mitad del s. XV. En meditación realizando el gesto de la confortación de la mente.

En el budismo tántrico la representación de los Bodhisattvas conlleva por lo general un mudra específico. Cada Buda Trascendente tiene un mudra que le define y por él puede ser conocido. En el apartado que trata sobre los gestos de los Budas Trascendentes ya hemos desarrollado este tema, definiendo los gestos manuales típicos de cada Buda Dyani, su significado y su poder transformador. Los cinco Budas Dyani serán frecuentemente representados con sus manos en Varada mudra (concesión), Abhaya mudra (salvaguardia), Bhumisparsa mudra (testimonio), Dharmachakra mudra (enseñanza) y Dhyana mudra (meditación-contemplación).

Serán muy numerosas las representaciones de parejas místicas (il. 2.31) realizando el gesto de abrazo Prajnalinganabhinaya, que representan la unión de la compasión con la sabiduría en estado iluminado.



2.42- *Avalokiteshvara de once caras y mil brazos*. Regiones del Tíbet central, finales del s. XIV – 1ª mitad del s. XV. Manos extendidas simbolizando su ayuda a todos los seres. Ojos en las palmas mediante los que puede ver el sufrimiento en todos los mundos. Los ocho brazos principales sostienen los símbolos primordiales y realizan los gestos más importantes del bodhisattva. Las manos centrales en plegaria sobre el corazón (Atmañjali mudra), contienen la gema que hace cumplir todos los deseos.

De igual modo abundarán las imágenes de Lamas, adeptos y maestros realizando diversos gestos manuales. Podemos destacar la imagen de Virupa (il. 2.40) un adepto y maestro Sakya que con un brazo semilevantado dirige el dedo índice hacia arriba realizando el gesto de detener el sol con un dedo.

Como imagen singular tenemos la de Avalokiteshvara (il. 2.42) de once caras y mil brazos. Sus manos están extendidas simbolizando su ayuda a todos los seres. Cada mano tiene en su palma un ojo, signo del Buda que puede ver el sufrimiento en todos los mundos. Los mil brazos se extienden en círculo. Sus dos manos centrales se juntan realizando el gesto de la plegaria sobre el corazón, (Atmañjali mudra), y contienen la gema que hace cumplir los deseos. En ocasiones

realiza el Anjali mudra que es similar pero es más bien un gesto de salutación, aunque ambos expresan también adoración. Generalmente las demás manos realizan otros gestos y sostienen atributos simbólicos. A Avalokitesvara, el Bhodisattva de la Compasión, se le considera protector del Tíbet y es muy amado por los budistas mahayánicos.

En Nepal, el rey indio Asoka hizo erigir columnas conmemorativas en el lugar de nacimiento de Buda⁶⁵ cuando, en su expansión del budismo, realizó una peregrinación allí. Cerca de ese lugar se encontró un bajorrelieve representando el nacimiento de Buda, en el que se aprecia el estilo Mathura, por lo que éste dataría del siglo II o III d. C. Ya en esas fechas parece haber penetrado el budismo en Nepal. Tras la influencia religiosa penetra la artística con sus normas estilísticas y su importancia simbólica. El arte en Nepal será esencialmente religioso, primero corresponderá al estilo búdico y luego al hindú. Parece ser que los primeros modelos estéticos estaban basados en los de la India Gupta. Encontramos entre otras, representaciones de Buda realizando diversos mudras, como puede ser el Varada. Imágenes religiosas de Garuda en gesto orante, Visnu con cuatro brazos, Brama con dos brazos en vez de tres y sujetando en sus manos objetos simbólicos, y diferentes representaciones de dioses y Bhodisattvas.

Los mudras que predominan en el arte de Nepal son: Anajali, gesto de ofrenda o saludo; Abhaya, salvaguardia; Prajnalinganabhinaya, gesto de abrazo; Bodhyagri, que implica lo espiritual en lo material, y es el gesto cumbre de la Iluminación; Vitarka, argumentación; o gestos más complejos realizados con ambas manos juntas como Vajrahumkara, gesto del sonido Hum Diamantino que expresa el triunfo sobre el triple universo, y Vajradhatu, gesto del mundo Diamante o de la materia, así como otros complejos realizados con ambas manos atribuidos a Vairocana, como el Vajra-jñana mudra que es el gesto que expresa la Unidad Total.



2.43- *Buda de Gal Vijara*. Polonnaruwa, Ceilán. Con los brazos cruzados sobre el pecho, contemplando el Árbol del Despertar.



2.44— Monjes ante el deceso de Buda. Tailandia septentrional, finales del siglo XIX. Gestos opuestos ante el acontecimiento: de dolor, tapándose la cara, en aquellos que aún buscan la liberación, y de serenidad, con las manos en adoración, en los que han conseguido el estado de arhat.

2.5.2-El sudeste asiático: arte cingalés, indonesio e indochino.

Todo el sudeste asiático recibió la influencia de la India meridional con anterioridad al siglo VII.

En Sri Lanka (antes Ceilán), muy cercano a la India, penetró el budismo y de allí se expansionó por otros territorios, que adoptaron la tendencia sobria del arte cingalés. El aislamiento de Sri Lanka permitirá la vigencia del budismo primitivo, o Hinayana, en esta sociedad que todavía conserva algunos otros aspectos de la India antigua.

En el arte cingalés el gesto predominante de Buda y por tanto al que se da mayor importancia sobre los demás en cuanto a su simbología, y se representa más, es el Samadhi mudra, que muestra a Buda en concentración con las manos una sobre otra en el regazo, y que evoca la adquisición del Despertar. En las imá-

genes sentadas este gesto será prácticamente el único que se representa.

La elección de gestos es limitada en esta región, aunque el Mahayana sea preponderante entre los siglos III y XII. Los gestos manuales son escasos en la escultura, sin embargo son más abundantes en pintura.

En imágenes de pie se aprecia que el gesto primitivo de bendición se convierte en un gesto hierático donde la mano da el filo, en el gesto llamado Asisha mudra. Entre otras representaciones podemos ver: Buda enseñante con sus manos en posición Vitarka mudra; Buda con la mano derecha levantada en Abhaya mudra, ademán que expulsa el temor y expresa sosiego; Buda en gesto de abrazo o Prajnalinganabhinaya; y otras imágenes de culto como la diosa Tara otorgando con sus manos todos los deseos, o también representada en meditación; Bodhisattvas realizando diversos mudras, así como otras deidades con numerosos brazos

El arte indonesio sigue las directrices propagadas por el sudeste asiático, pero a mediados del siglo VIII se dirige hacia el Mahayana esotérico. Los gestos de Buda aumentan en variedad en las representaciones artísticas, influidas por el arte de Bengala. A partir del siglo XII en Java se siguen realizando escenas narrativas que representan episodios de la vida de Buda, al estilo de las de Gandhara y Amaravati. En Java, la cultura Shailendra que floreció entre los siglos VIII y XIII, y en Camboya la Khmer que permanece del siglo V al XV, son la muestra del desarrollo y auge de la arte indio en su propagación por el sudeste asiático. Culturas hoy desaparecidas que llegaron a un refinamiento superior al de la India en aquellos momentos.

A partir del siglo XII el budismo cingalés ejerció mucha influencia sobre casi toda la península indochina: Birmania, Camboya, Tailandia y Laos, afectando por supuesto al arte y a las ideas sobre el mundo y la vida. La actividad artística en estas zonas será prolífica.

A Birmania llega el budismo afectando al arte y a la cultura, y provocando

la creación de imágenes en que apoyar el culto. Las esculturas birmanas son fundamentalmente de temática búdica influenciadas por India y Sri Lanka. En ellas podemos ver las actitudes, los gestos y los adornos característicos del arte budista. A partir del siglo VIII el estilo pala se impone poco a poco sobre el anterior. La iconografía adquiere una gran variedad y riqueza en motivos, siendo los más representados la figura de Buda en su última existencia, y los jataka u otras vidas o reencarnaciones de Buda. Habrá poca variedad de ídolos mahayánicos y brahmánicos.

En Birmania, a partir del siglo XII, se busca aumentar los significados relacionados con la figura de Buda, con lo que se amplían y adaptan gestos y actitudes. Los gestos manuales que realiza Buda en estas esculturas birmanas son variados, pero se puede apreciar que predominan el gesto de tomar tierra (Bhumisparsa mudra), el de concentración (Dhyana o Samadhi mudra) y el de salvaguardia (Abhaya mudra). El arte de Pagán intenta una reducción de las características de Buda en el sentido formal, sin perder simbolismos asociados a su figura y a los episodios de su vida que quieren evocar. Las figuras de pie son preponderantes, mostrando a Buda en Varada (concesión), Dhyana (meditación y contemplación) y Darmachakra mudra (enseñanza), o llevando objetos en las manos. Las imágenes representadas caminando pueden tener el brazo derecho colgando o realizando el Varada mudra. En posición sentada al estilo europeo se pueden observar imágenes de Buda enseñante y en Samadhi mudra. También habrá representaciones de Buda recostado. Por otro lado se pueden ver diferentes figuras en actitud orante, y a otras divinidades realizando diversos mudras o sujetando objetos simbólicos, como pueden ser Visnu o los Bodhisattvas.

En el siglo XIX se reavivan las tradiciones de los maestros Pagán. Localmente, en Mandalay se crearán nuevas actitudes para Buda, lo que queda reflejado en esculturas realizadas en madera. Innovan en las representaciones y en los gestos. Un gesto representado en este momento es el brazo derecho extendido con el pulgar señalando, un gesto que facilita la dirección donde está ubicado el Palacio Real de Mandalay.

Indochina central y oriental desde que recibe la influencia india parece adoptar unas preferencias gestuales para sus imágenes, que no se darán en Birmania. Será el Vitarka mudra (argumentación) un gesto muy utilizado y de gran importancia, mientras que el Dharmachakra mudra será rechazado. Recordemos que el primero sí puede relacionarse con el Buda enseñante pero desde la perspectiva de la argumentación, el razonamiento y la reflexión. Mientras que el segundo representa la enseñanza y la predicación de la Doctrina o el Primer Sermón de Buda. La escuela de Dvaravati, entre los siglos VII y XI extiende la utilización del Vitarka mudra realizado con las dos manos, representado regularmente en figuras de pie. Hacia el siglo XVI el Abhaya mudra ejecutado con ambas manos comienza a imponerse sobre los demás gestos, siendo extraordinariamente acogido este doble gesto manual de aquí en adelante.

En Camboya, la cultura Kmer sigue en un principio estas pautas comentadas, dando después un giro y pasando a representar tan sólo imágenes en Samadhi, frecuentemente sentadas sobre el rey-naga Mucilinda. La imagen de Buda con ambas manos en el regazo, una sobre otra, será largamente producida, figura



2.45- *Buda protegido por la serpiente o Naga.* Camboya, período Angkor, siglo XI. En Samadhi o Dhyana mudra en posición meditativa.

que muestra el momento culminante de la disciplina de espíritu que es la Adquisición del Despertar. No obstante, en Camboya se dará mucha importancia a los episodios de la vida de Buda después de este momento, y como decimos la representación muy habitual del Buda-Mucilinda, o Buda-Mucalinda, refleja un acontecimiento que sucedió poco después de la Iluminación. Tras ésta, permaneció siete días bajo el Bo, “el árbol de la Iluminación”, después otros siete días bajo una higuera de Bengala o “árbol del cabrero”, y por fin siete días más bajo el “árbol de Mucalinda, el Rey serpiente.” Durante estos veintiún días Buda estuvo abstraído en su beatitud y concentrado en su meditación y en su estado sereno. Bajo este estado Buda fue protegido por la Cobra Mucalinda de una tormenta. Ésta se enroscó siete veces alrededor de su cuerpo y a modo de paraguas desplegó su cabeza de cobra sobre la de Buda para que nada perturbara su meditación. Tras los siete días de tormenta “...desenroscó Mucalinda sus anillos, se transformó en un joven amable y, con las manos juntas en la frente, se inclinó para adorar al salvador del mundo.”⁶⁶ Esta leyenda, explica Zimmer, reconcilia principios antagónicos, por un lado la serpiente que es símbolo de la fuerza vital del nacimiento y el renacimiento; y por otro Buda que vence esa fuerza que desea la vida, que es “la esclavitud de la naturaleza”, y por tanto se libra de las ataduras del nacimiento y, además, es un salvador pues será el guía hacia lo Trascendente.

El gesto de Mucalinda uniendo sus dos manos en adoración refleja el estado de la serpiente ante el logro de Gautama:

*“Según la concepción budista, todos los genios de la naturaleza se alegran, junto con los dioses más altos, de la aparición del redentor encarnado, y la serpiente, principal personificación de las aguas de la vida terrena, no es una excepción. Deseosos de servir al maestro universal, observan solícitamente sus progresos hacia la iluminación final; porque ha venido a redimir a todos los seres por igual, a las criaturas de la tierra, de los cielos y de los infiernos.”*⁶⁷

La actitud del naga con las manos unidas ante Buda, es una muestra de alegría, adoración y respeto, aspectos relacionados con estados emocionales y mentales. El gesto de las manos sirve para demostrar la actitud interna que experimenta ante la hazaña de Buda. Con ello también manifiesta su deseo de asistir y

ayudar al salvador de todos los seres y de él mismo. En este pasaje, las manos, con este gesto característico, vuelven a recalcar el valor simbólico que los ademanes manuales pueden tomar en la iconografía artística.

Este tipo de representaciones del Buda-Mucalinda, no se da en India, sin embargo son sobresalientes en el arte budista de Camboya y Siam, destacando por ser representaciones que irradian espiritualidad y serenidad, formando parte, por su belleza, de las mejores obras de arte budista.

En Tailandia la imagen por excelencia será la del Buda realizando el gesto de Bhumisparsa mudra, que personifica la Victoria sobre Mara y que le conducirá al Total Despertar. Sobre el siglo XIII quedan formadas las escuelas tai. Hacia mediados del siglo XV se observa un mayor interés por diferenciar claramente los gestos y actitudes, de Buda con sus consiguientes significados. En los siglos XVII y XVIII habrá una tendencia a las pinturas sobre el ciclo de Mahabodhi con los prodigios que realizó Buda en las siete semanas siguientes al Despertar, y los ocho Grandes Milagros en donde se observa una sistemática del gesto. En las pinturas abundan gestos de oración y de adoración por parte de los seguidores de Buda.

En Bangkok a principios del siglo XIX se continúa esta inclinación ejecutándose imágenes específicas de Buda, y donde se da el gesto novedoso del Buda Gandhararattha, “el que invoca las lluvias”, que se muestra con la mano derecha alzada, y los dedos semiplegados a la altura del hombro, mientras la izquierda está extendida con forma de cuenco para recoger la lluvia. En ese siglo se seguirá un desarrollo iconográfico muy variado y novedoso para representar otros milagros de Buda, ampliando con ello los gestos y posturas, acciones manuales.

2.5.3- Extremo oriente: China y Japón.

China e India son las dos culturas principales del Extremo Oriente, se puede decir que las culturas matrices. China mantendrá su imperio desde el año 206 a. C. hasta el 1911 de nuestra era, manteniendo una hegemonía cultural y

destacando por su pintura y por su escritura pictográfica. Pero no se libra de la influencia india, ya que el budismo penetró en China por la Ruta de la Seda. El budismo llega a su mayor momento de esplendor en el reinado de la emperatriz Wu Zetian a mediados del siglo VII al VIII. En ese tiempo se excavaron monasterios que devinieron en grandes centros culturales, como los de Donhuang, Longmen y Yungang. La escultura monumental budista estará muy presente en estos lugares convirtiéndose en conjuntos rupestres de gran importancia. Grandes y pequeños Budas están representados en las rocas en un número altísimo, convirtiéndose en el conjunto escultórico de arte budista más importante de este país.

Tanto China como Japón realizarán imágenes budistas utilizando del mismo modo que en India la simbología formal para estas figuras. Los gestos manuales serán igualmente representados, recibiendo eso sí otros nombres en su idioma correspondiente pero con las mismas significaciones.

Japón en origen estuvo ligado a la cultura china, de la que se influenció. Pero la cultura japonesa tuvo facilidad para transformar todo lo que recibía, llegando a personalizar sus creaciones y todos sus aspectos culturales, dándoles un carácter propio. Este país tiene una etapa prebudista del 5.000 a. C. al 552 con una religión primitiva, el sintoísmo. A partir del año 552 comienza la etapa budista, en la que se suceden los periodos Asuka, Nara y Heian. El budismo fue asimilándose por la cultura japonesa, y afectó tanto a la manera de vivir como al arte. El sintoísmo perduró pero era seguido por una minoría.

En el periodo Asuka penetra el budismo en Japón con gran fuerza y acompañado de la influencia china que se dejará ver en el arte. Las representaciones artísticas de este periodo están influenciadas por el proselitismo del budismo Mahayana que crea imágenes de culto cercanas a los fieles. La escultura japonesa será intimista y con una belleza sutil de formas simplificadas. Los gestos continuarán manteniendo simbologías y mensajes dirigidos a los devotos.

Con ese carácter intimista tenemos por ejemplo la imagen del Bhodisattva Miroku, cuya posición de la mano izquierda, que apoya levemente los dedos sobre la parte baja de la cara, nos transmite un estado de introspección o reflexión



2.46- *El Bodhisattva niño* con la mano levantada señalando con el dedo índice hacia lo alto, es el que nada más nacer proclama su primacía sobre el mundo: *“Seré aquel que se sitúa por delante de todas las leyes que tienen la virtud por raíz.”*

2.48- *Miralepa*, asceta tibetano. Tradición estilística china, siglo XVI. Tiene la mano derecha cerca de la sien a la altura de la oreja. Este gesto difiere en su significado según autores: para unos refleja la actitud de cantar sus cantos de realización; para otros muestra una actitud de escucha de los sonidos de la naturaleza o, tal vez, alude a que practicaba la transmisión oral de las doctrinas secretas.



2.47- *Bodhisattva Miroku (Maitreya)*. Japón, período Asuka (542-645) y Hakuko (645-710). Sala de los Tesoros, templo Chuguiji, Nara. La mano derecha revela un estado de reflexión interna.





2.49–*Chandrakirti*, maestro filósofo. Tíbeto-chino, 1ª mitad del s. XVIII. Manos en posición de debate.



2.50- *Amida*, el Buda de la Luz infinita. Japón, siglo XII. Mano derecha en Abhaya mudra, gesto de salvaguardia, y la izquierda en Varada mudra, mano que concede favores y misericordia.

interna. La postura y, sobre todo, la mano reflejan esa interiorización mental del Bhodisattva.

En este periodo se construyen los primeros templos budistas como el de Horyuji en Nara. Se realizan numerosas esculturas en bronce y madera con una tendencia a estilizar las figuras. Imágenes de los Miroku o Bhodisattvas, del Kannon⁶⁸ Kudara y del Kannon Horyu-ji serán muy profusas en este momento. Conviene destacar la imagen del Kannon de los mil brazos. Son imágenes para ser veneradas.

En el siguiente periodo, el Nara, el budismo vive su momento de esplendor. Se dará un sincretismo sintoísta que igualmente afectó al arte. La escultura sigue predominando, ya que la imagen de culto es primordial para la religión budista. En la escultura destaca una mayor importancia en la anatomía, que viene de la influencia china de la iconografía Tang heredada de la postgupta india. Serán muy representados los Bhodisattvas Kannon de Yakushi-ji (Nara) y Jindai-ji (Tokio), los Budas sedentes y la Ashura Deva del Kofuku-ji (Nara). Es un momento de fuerza y austeridad expresiva.

En el periodo Heian se asimila perfectamente el budismo chino. Los em-

peradores reinan desde monasterios budistas. Se crean nuevas sectas budistas. La escultura se hace generalmente a tamaño más o menos real. La simbología de la imagen de culto aumenta al reconocer la participación de las cualidades de Buda en todas sus imágenes. La creación escultórica aumenta su normativa en detrimento de la fuerza expresiva y en aumento de un decorativismo. Esto se puede ver en la figura de Buda del Muro-ji (Nara). Poco a poco se cae en el amaneramiento, como en las representaciones del Buda Amida (il. 2.50) y acompañantes del Byodo-in. Se desarrolla el culto a Amida, el Buda de la Luz infinita, a partir del siglo XII, considerándose el Buda primordial, sin comienzo ni fin.

La tercera etapa la componen el periodo Kamakura, Muromachi y Momoyama que van del 1185 al 1615. Es una etapa Zen. La escultura gana en realismo y resalta la fisonomía y los gestos plasmando los aspectos humanos con gran naturalismo. Prima el realismo. Pasada esta etapa comienza otra hasta 1868 en la que se da un aislamiento de Japón, y a partir de esta fecha comienza la occidentalización. Japón, país que destaca por su arquitectura y grabados, en su etapa budista ejecutará numerosas imágenes.

2.6- EL PODER TRANSFORMADOR Y CURATIVO DE LOS MUDRAS. LOS MUDRAS ESPIRITUALES.

Como hemos podido ver a lo largo del capítulo, el mudra es un gesto de la mano que puede ser un símbolo o una posición mística. Pero los mudras tienen un sentido mucho más profundo del que pueda parecer, ya que son vehículos de conocimiento e incluso de curación.

Los mudras son gestos o posturas manuales que también se realizan dentro de las prácticas del yoga. Los Vedas, los textos sagrados hindúes, ya mencionan el yoga, sus procedimientos y propósitos. Hay varias sendas del yoga, el Hatha-Yoga⁶⁹ por ejemplo, tiene veinticinco mudras, aunque hay que decir que en el yoga los mudras también se refieren a posturas del cuerpo, de los ojos y a respiraciones. En el Kundalini-Yoga los mudras son muy importantes y se practican a la vez que las asanas o posturas corporales, incrementando su efecto. En



2.51- Brahma practicando la ascética y un rsi espectador. Columna del complejo de templos visnuistas de Srirangam, siglo XVI.

todos los casos, la práctica del yoga físico mantiene sanos la mente y el cuerpo, aportando vitalidad y serenidad al practicante, además de actuar sobre la parte espiritual del hombre. En todas estas prácticas, el fin último es la unión del sí mismo individual con la conciencia absoluta (Brahman o Dios). Las posiciones de la mano son de gran importancia en la consecución de estos logros, ya que son una vía de acceso a ese estado.

Mencionamos lo anterior porque el arte proporciona imágenes de Buda sentado en posturas yóguicas,⁷⁰ acompañadas de las diversas posiciones y gestos de manos. Son imágenes que rememoran la vida ascética de Buda, su práctica del yoga y de la meditación trascendental que le llevaron al estado de Iluminación. Esto hace de

la imagen de Buda un modelo a imitar, ya que representa la realidad de su gran Realización. Sus manos además de simbolizar diferentes pasajes de su vida y aspectos relativos a la doctrina budista, son indicadores de estados alterados de conciencia, como pueden ser de meditación o de contemplación. Estados que a su vez muestran su actitud interna, convirtiéndose por tanto las manos en la expresión de dicha actitud.

“El yogui considera el cuerpo físico como un instrumento para su viaje hacia la perfección.”

Swami Vishnu Devananda

El yogui desde tiempos inmemoriales utiliza los mudras como un vehículo en su búsqueda del despertar de la conciencia. En realidad utiliza todo su cuerpo como explica la cita anterior. Las representaciones artísticas con estas posturas serán una lección para el que desea alcanzar el fin espiritual de la Unión con la Conciencia Divina, y así lograr el Despertar o llegar al estado de Nirvana. El arte, por tanto, en India se convierte en un modelo a seguir por el creyente, en un modelo en el que inspirarse.

Los mudras son un compendio de gestos manuales que ayudan a conseguir este fin, pero no sólo esto, ayudan al cuerpo, a la mente y el espíritu a alcanzar una armonía. Todo está conectado, y para llegar al fin último hay que tener equilibradas estas tres partes del ser. La práctica de los mudras ayuda a mantener un equilibrio saludable del cuerpo y de la mente, y de este modo también influyen en la parte espiritual. El yoga ayuda en estos propósitos, en esta búsqueda.

Sobre la práctica de los mudras y su efecto nos dice Gertrud Hirschi:

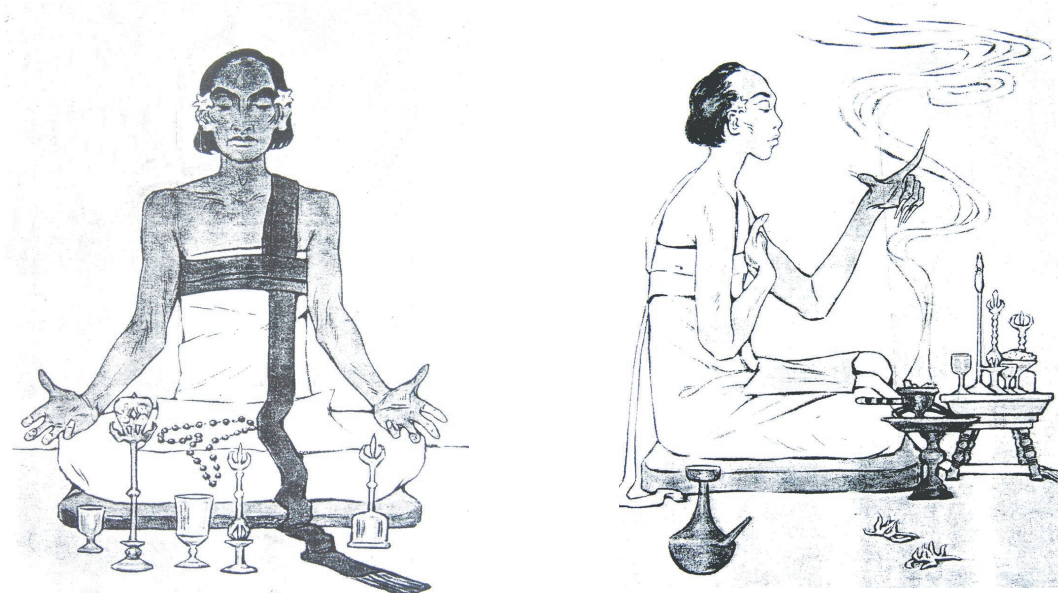
*“...los mudras estimulan determinados ámbitos del nuestro cerebro o de nuestra alma y ejercen sobre ellos la influencia que les corresponde. Pero también actúan a nivel físico.”*⁷¹

Según las anotaciones de Hirschi al hacer diversas posturas con nuestras manos y dedos estaríamos influyendo de algún modo en nuestro cuerpo y en nuestra mente y alma. Continúa diciendo:

*“Estas posiciones simbólicas de los dedos, (...) permiten representar de forma plástica determinados estados o procesos de la conciencia. Y a su vez, cada una de esas posiciones concretas puede llevar a los estados de la conciencia que simboliza.”*⁷²

Los mudras no son por tanto tan sólo manos con significados simbólicos, sino que además promueven diversos estados de conciencia (meditativos, etc.) y más concretamente los relacionados a los simbolismos propios de cada ademán. Son posiciones manuales con cierto poder transformador, ya que si se practican actúan efectuando en el cuerpo, la mente, y el espíritu aquello que simbolizan.

Los mudras típicos de Buda ya le otorgan al fiel esta sabiduría. Le muestran por ejemplo que el Abhaya mudra, el gesto de la ausencia de temor que realiza el Buda, no sólo es una imagen simbólica que le transmite que no debe temer nada en su vida y en su búsqueda espiritual personal. La escultura o pintura con este ademán, además de ser una imagen simbólica de culto, le enseña un gesto



2.52 y 2.53- Mudras de meditación y descanso, realizados por los sacerdotes budistas y shivaístas. Son practicados en medio de los demás mudras para cargarse de energía nueva.

que puede y debe practicar en sus meditaciones para precisamente provocar un estado libre de temor en sí mismo. Así, éste se convertirá en un ademán protector para el yogui o el iniciado que lo realiza.

No hay que olvidar que las manifestaciones artísticas tienen en India una finalidad simbólica y religiosa, y que las imágenes religiosas transmiten la idea de liberación. Es un arte directo que provoca empatía en el iniciado. Las esculturas no sólo presentan posturas simbólicas, también aleccionan al fiel para introducirle en el mundo espiritual.

Claramente las esculturas y pinturas hindúes con gestos manuales contienen en sí mismas enseñanzas místicas para que el hombre las ponga en práctica. Las manos simbólicas se convierten en un vehículo trascendente que fomenta la experiencia mística. Su práctica promueve los estados espirituales, además de funcionar como elementos transformadores y curativos del ser.

“Los yoguis sabían cómo se manifiestan en los gestos y en las posturas del cuerpo muchos estados anímicos como la tristeza, la alegría, la ira, la calma,

*etc. y también, que mediante determinados gestos, se puede influir de forma positiva en la psique.”*⁷³

Incluso el yogui en estados profundos de meditación y concentración, que se consideran de alteración de conciencia, llegan a efectuar mudras de manera espontánea, como guiados por esa sabiduría innata y ancestral del cuerpo que busca equilibrarse por medio de estas posiciones de dedos y manos.

El simbolismo que encierran las posturas de manos de Buda y de las deidades indias son por tanto aplicables al practicante de los mudras, que consigue diversos efectos tras su realización.

Tanto los budistas como los hinduistas realizan mudras en sus ritos litúrgicos teniendo estos una función simbólica. Pero los gestos que realiza el iniciado tienen una función más profunda. Sobre esto explica Omar V. Garrison:

*“Mientras que, en un nivel de significado, cada uno de estos gestos curiosos se puede considerar como signo externo de un sentido interior, en otro, es parte de un sistema entero de magia, un sistema que involucra el control de una fuerza cósmica misteriosa.”*⁷⁴

El tantrismo transmite a sus iniciados sus enseñanzas ocultas entre las que están los mudras y otras posturas del cuerpo que condicionan la circulación de la energía del cuerpo, la energía psíquica llamada Kundalini. Las manos, como nos dice Garrison son conductoras de esa fuerza. Continúa diciendo:

*“La meta última de la práctica de los mudras es llegar a estados de conciencia elevados. Los iniciados creen que el pensamiento y la visualización son así intensificados, despertando las fuerzas divinas que yacen dormidas en el hombre.”*⁷⁵

Tanto los mudras budistas como hinduistas tienen en su fin último alcanzar la Unión con el Espíritu Supremo del Universo, que es lo que simboliza el Yoga. Para los budistas la unión va dirigida a Vairocana, el Buda Cósmico, y para los

hinduistas hacia Shiva.

El iniciado normalmente a la vez que realiza el mudra recita un mantra, que es una fórmula védica de poder, palabras poderosas que amplían el alcance de las posturas manuales.

*“El mudra o gesto simbólico de la mano es la representación física de un mantra o <<fórmula mágica>> que primero se forma en la mente y después se articula con la boca. Por medio de esta forma triple de expresión, los tres constituyentes de la personalidad humana están simultáneamente activados: cuerpo (mudra), alma (sonido) y espíritu (memoria).”*⁷⁶

Existen numerosos mudras cuya práctica favorece la salud física y mental, fortaleciendo los distintos órganos y funciones del cuerpo, y mejorando los estados anímicos. Sin embargo los que suelen aparecer en el arte budista e hinduista son más bien mudras de tipo espiritual. Son, como decíamos, una guía para el devoto.

Comentamos a continuación los mudras espirituales que se pueden ver en las obras de arte indias y cuya realización tiene un carácter transformador sobre todo en el terreno espiritual:

-El Atmanjali mudra es una posición manual que consiste en unir las palmas de las manos a la altura del pecho dejando un pequeño hueco entre ellas. Es signo de adoración, ruego, súplica y oración. Tanto las divinidades hindúes como budistas, los Budas y los Bhodisattvas e incluso los devotos son mostrados realizando el Atmanjali mudra en las diversas representaciones artísticas orientales. Es un gesto muy típico del que ora, y una postura familiar para todos, ya que es adoptada en muchas culturas conservando este significado. Esta posición realizada por el fiel o practicante actúa reforzando las meditaciones de ruego a la divinidad para cumplir algún deseo de corazón. A su vez es un gesto respetuoso y de gratitud hacia la divinidad. Mentalmente actúa regulando y activando la coordinación de los dos hemisferios cerebrales. Es un gesto que serena los pensamien-

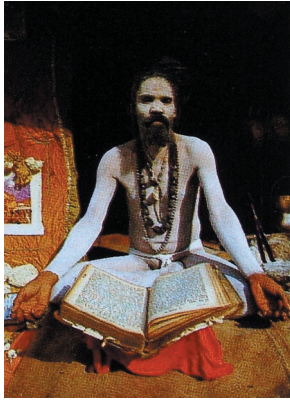
tos, otorgando juicio, y facilita la calma y la tranquilidad internas.

-El Dhyani mudra es la posición que muestra a Buda en meditación y en estado de unión con la Totalidad. Muestra su estado de conciencia, su estado interior de quietud y paz de espíritu. El practicante realiza este gesto en su meditación imitando a Buda y buscando entrar en estados alterados de conciencia, estados contemplativos. Es una postura en la que uno interiormente se vacía para estar abierto a la divinidad, digamos que se encomienda a ella permitiendo que se opere en él lo necesario para su camino espiritual.

-El Varada mudra es el gesto que concede favores, deseos, y también la misericordia. Es uno de los gestos más habituales de las divinidades indias, y demuestra el sentimiento de generosidad que tienen hacia los hombres. Realizado por el devoto se convierte en un ademán cuyo simbolismo de apertura de la mano representa su sentimiento de dar y darse. También ayuda en la concesión del perdón hacia sus semejantes y hacia sí mismo. Se convierte en un símbolo de: 'el que da y perdona recibe recompensas', una máxima religiosa de encontrar la alegría y la paz por medio de estas acciones. Es un sentimiento interior el que guía al devoto y el que se ve personificado en el Varada mudra realizado por el dios o el Buda.

-El Abhaya mudra, ya comentado, es un gesto protector de salvaguardia que muestra la fuerza de la divinidad. Las imágenes con este gesto son una promesa de librar del temor al fiel. Se convierte para el practicante que lo realiza en un gesto protector, que le ayuda a vencer sus miedos.

-El Dharmachakra mudra simboliza la enseñanza y la predicación de Buda. El dedo índice unido en círculo con el pulgar forma una rueda en ambas manos. La rueda es un símbolo de la vida, y la doble rueda de la reencarnación, por lo que esta posición manual alude a la eterna transformación de la vida. Es un mudra que al practicante le sitúa en un estado donde armonizar los aspectos interiores y exteriores de su vida, promoviendo su equilibrio interior siendo consciente del eterno cambio del mundo.



2.54— *Un adepto practicando yoga a la orilla del Ganges.*

-El Chin mudra o el Jñana mudra, son los mudras más conocidos del yoga. Ambas posiciones mantienen las dos manos apoyadas en las piernas y consisten en unir las puntas de los dedos pulgar e índice. Según estén las puntas de los dedos hacia abajo o hacia arriba, se tratará del primer o del segundo mudra. Es un gesto sencillo que simboliza la unión de la individualidad con la divinidad. Esta simbología la dan los dedos, ya que el pulgar es el símbolo de la conciencia cósmica o divina, mientras que el índice es el símbolo de la conciencia individual del hombre. En este gesto ambas se unen realizando lo que el ser humano busca en el yoga. Es una posición mística que ayuda en la meditación y la autorrealización.

Por otro lado, este gesto tiene en la Doctrina china de los Cinco Elementos una simbología diferente. El pulgar representa la intuición y el índice la inspiración. En este gesto se unen por tanto, energías externas e internas, la fuerza del macrocosmos con la del microcosmos. Es un mudra muy bueno para favorecer ambos aspectos.

Este mismo gesto lo encontramos en las imágenes de Buda con el nombre de Vitarka mudra siendo el gesto de la exposición, la discusión y el razonamiento. Las divinidades indias también realizan este gesto que simboliza la proclamación de la enseñanza. Las imágenes normalmente tienen la mano derecha levantada haciendo este gesto, aunque también hay algunas que las realizan con las dos manos.

Esta postura de las manos actúa en el ámbito corporal, anímico-mental y espiritual. Por un lado mejora los estados de tensión y regula la hipertensión, también favorece la concentración y la memoria, así como puede mejorar un estado depresivo y tanto el insomnio como la somnolencia.

Espiritualmente también opera, pero el Jñana mudra hay que realizarlo a la altura del corazón y con los dedos dirigidos hacia dentro y hacia arriba. En este caso simboliza la sabiduría de Dios a la que se entrega el practicante. Tiene la virtud de clarificar el espíritu.

Estos mudras espirituales y otros muchos que influyen en los aspectos físicos y emocionales del hombre, se realizan en el yoga y en la medicina ayurvédica. Hirschi en su libro *Mudras, el poder del yoga en tus manos* explica que *“muchos mudra sincronizan además los hemisferios derecho e izquierdo del cerebro y de esta manera estimulan de forma maravillosa la memoria y en general la capacidad de recordar así como la creatividad.”*⁷⁷ Algunos operan sobre la capacidad cerebral y la agilidad mental, y también sobre los estados de ánimo crónicamente alterados, actuando de una manera muy positiva en el terreno anímico-mental. Propone la realización de numerosos mudras según los desordenes o los propósitos a conseguir, apuntando que su poder se refuerza si a la vez se realizan visualizaciones y afirmaciones positivas.

Las investigaciones científicas llevadas a cabo sobre los efectos del yoga, han verificado que su practica mejora la salud y el bienestar físico y mental. Para el Kundalini-Yoga está muy claro que cada zona de la mano tiene otra que refleja tanto en el cuerpo como en el cerebro. Incluso echando un vistazo a una mano, si ésta tiene un dedo con poca movilidad, u otro rasgo particular, se podría saber qué parte del cuerpo no está completamente sana, o también donde hay algún problema de índole mental pudiendo referirse al carácter o a las emociones. Analizando una mano o viendo los tipos de movimientos que realiza, un buen médico ayurveda podrá reconocer enfermedades o signos de ésta. Por tanto la forma de expresión de la mano puede aportar datos sobre el interior anímico y mental de una persona en un momento dado. En este sentido la mano se convierte en el reflejo del estado del cuerpo y de la mente. En el Ayurveda o arte indio de la curación cada órgano tiene asignado un dedo. Se tienen muy en cuenta los chakras (centros de energía, transformadores de energía) y los nadis (corrientes de energía de materia sutil). Hay siete chakras principales, cinco de ellos están a lo largo de la columna vertebral y se asignan a los cinco dedos de la mano.⁷⁸

La medicina tradicional china también reconoce que tanto en las manos como en los pies están todas las zonas reflejas del cuerpo, y actuando sobre éstas se consigue que se restablezca la armonía energética que debe tener un

cuerpo sano. La acupuntura es un método de curación mediante el que se pinchan agujas en el cuerpo en puntos determinados de los meridianos⁷⁹ energéticos. En la mano⁸⁰ se hallan muchos puntos reflejos de los órganos del cuerpo, y mediante la acupuntura se estimulan y se consigue establecer una corriente energética equilibrada que devuelve la salud al cuerpo. Por otro lado, la digitopuntura opera del mismo modo pero ejerciendo presión con los dedos en ciertos puntos del cuerpo. Y la reflexoterapia consiste en estimular zonas de los pies o de las manos mediante masajes para activar sus zonas reflejas en el cuerpo.

Los mudras utilizados para la sanación de diferentes enfermedades proceden en su mayoría de la medicina china, sobre todo de la Doctrina de los Cinco Elementos. En esta doctrina cada dedo tiene su función propia dentro del organismo y su poder. Los mudras operan sobre la totalidad del cuerpo y sobre todas sus funciones. Las distintas posturas de dedos, realizadas durante cierto tiempo seguido, varias veces al día y durante varios días, actúan sobre los meridianos que corresponden a los dedos ejecutantes del gesto, afectando favorablemente a los órganos relacionados con esos meridianos, restituyendo el equilibrio perdido en ellos y otorgando salud al cuerpo.

La medicina tradicional china considera que:

*“Todo órgano es responsable de una función psíquica. La energía equilibrada de un órgano se corresponde con la energía psíquica equilibrada que le pertenece, y viceversa.”*⁸¹

La medicina ayurvédica y la china ponen de manifiesto la interrelación entre la mano y el cerebro, la mente, los órganos y los centros energéticos del cuerpo, y a su vez también sobre las emociones, los pensamientos y el carácter. Aspectos relacionados con la salud física y mental, y que se afectan mutuamente.

La cultura india es portadora de una sabiduría que concierne a la salud integral del hombre. Ligado completamente a la religión, el arte indio personifica parte del saber espiritual. Las posturas manuales y corporales de las imágenes

de Buda y las deidades indias otorgan al fiel un ejemplo a imitar para alcanzar los logros espirituales que persigue.

La mano y sus gestos en el arte indio, además de todos los simbolismos que contiene, no sólo será el reflejo de una actitud y estado interior. Se puede decir que tiene un carácter bidireccional, puesto que además de reflejar cierto estado, también puede provocarlo al ser realizado por el hombre. Así sus posiciones místicas representan a su vez la posible actuación en los niveles internos, afectando a todo el ser.

Por todo lo expuesto anteriormente, no se puede pasar por alto la importancia icónica de las imágenes indias que realizan mudras, pues son transmisoras de un conocimiento ancestral que proporciona una vía de transformación y de curación para el hombre.

- CITAS:

¹ Las filosofías indias y orientales se preocupan por darnos las claves para superar el dolor de la existencia, para trascenderla, por eso las llaman vías de liberación. Son formas de pensamiento que se remontan a los Vedas. Para ello el hombre debe pasar por un proceso de purificación espiritual que le lleve a un estado de liberación absoluta, conocer la verdad absoluta, y alcanzar la iluminación. Estadio en el que te identificas con Brahmán, la verdad última, lo que es la realidad para los hindúes, y el nirvana para los budistas. Si no se alcanza, se vuelve a empezar. Consideran que el mundo es una ilusión, y que el hombre lo ignora. Entender que nosotros somos esa nada absoluta nos liberaría y terminaría con el sufrimiento. Mientras no salgamos de esa ilusión estamos condenados a volver a nacer eternamente. La liberación o la iluminación es alcanzar Brahmán, rompiendo con la rueda de Samsara, de las encarnaciones. El que ha conseguido salir del círculo es el que ha llegado a ser Brahmán. La Gran Vacuidad o Alma Universal es Brahmán, el Absoluto. Y Atman es el alma individual, que parte de la Universal y a la que vuelve una vez purificada. Todas las filosofías hindúes se basan en creer que el alma individual es igual al Alma Universal, que todos los seres forman parte de ese Absoluto, y por eso el mundo no es dual. Todo son manifestaciones de un único ser.

² Robert A. F. Thurman, "Sabiduría y compasión: el corazón de la cultura tibetana". *El arte sagrado del Tíbet*. Barcelona, Fundación La Caixa, 1996, pág. 25.

³ La civilización del valle del Indo corresponde a lo que hoy es Pakistán. Hay antecedentes a esta cultura, ya que se han encontrado asentamientos humanos que datan del 7.000 o 6.000 a. C., hallándose restos de cerámica y figuras en terracota entre las que se encuentran pequeñas figuras de la Diosa Madre. Estos exvotos de fertilidad, realizados con una técnica tosca, serían el equivalente a nuestras Venus prehistóricas.

⁴ El torso masculino de Harappa es una imagen de culto que evidencia también la antigüedad de ritos como el culto al 'lingam' o potencia creadora de Shiva. El grupo étnico primitivo, los drávidas, eran llamados adoradores del falo. Esta es-

cultura es una muestra de sus prácticas, aunque la imagen ha perdido esta parte, así como los brazos y cabezas.

⁵ Ananda K. Coomaraswamy, "Imágenes con muchos brazos". *La danza de Siva*. Madrid, Ediciones Siruela, 1996, pág. 100.

⁶ Op. cit., pág. 103.

⁷ Op. cit., pág. 104.

⁸ Shakti es la Diosa Madre.

⁹ Si se desea indagar en estos temas, ver H. Zimmer, *Filosofías de la India*. Buenos Aires, Eudeba, 1979.

¹⁰ El budismo Theravada es el budismo primitivo que fue llamado despectivamente Hinayana o 'pequeño vehículo', en contraposición al Mahayana o 'gran vehículo'. En la actualidad pervive el budismo, más o menos fiel a su forma primitiva, en todo el Sudeste Asiático, en algunas zonas influido por creencias locales así como hinduistas y tántricas. También está el budismo Vajrayana de los Lamas en su rama esotérica, con aspectos hindúes y tántricos. Y el budismo Dhyana de meditación en Extremo Oriente que contiene el budismo Zen de Japón, el Chan de China y el Son de Corea.

¹¹ Para ahondar en estas y otras cuestiones dirigirse a: Carmen García-Ormaechea, *Arte y cultura de India*. En este libro explica todos los conceptos, objetos y simbologías, dioses etc. de la cultura, la filosofía y la iconografía de la India.

¹² Para profundizar en esta materia dirigirse a: Ananda K. Coomaraswamy, *Buda y el evangelio del budismo*. Barcelona, Editorial Paidós, 1994. También: E. Conze, *Breve historia del budismo*. Alianza, Madrid, 1983.

¹³ Conocimiento como sabiduría perfecta hallada en la experiencia de la naturaleza exacta de la realidad.

¹⁴ El estilo greco búdico se da en el Indo. Actualmente se sitúa en la zona norte de Pakistán y en parte de Afganistán.

¹⁵ El estilo indio se da en la planicie del Ganges. En la parte norte y central de India, no lejos de Delhi, la actual capital.

¹⁶ El estilo Andhra tardío se da en la costa Sudeste.

¹⁷ En el campo artístico, la escuela de Sarnath tuvo otro momento de esplendor anterior, entre el 260 al 232 a. C, entre la conversión al budismo y la muerte del emperador Ahoka. Se caracterizó por su carácter didáctico. Durante el imperio

Gupta entre los años 320 y 490 tiene otro periodo de apogeo pero con una obra más intelectualizada.

¹⁸ Abanindra Nath Tagore, *Arte y anatomía hindú*. Barcelona, Tradición Unánime, 1986, pág. 48.

¹⁹ Ibidem.

²⁰ Op. cit., pág. 61.

²¹ Hay diversas teorías sobre su cronología pero la más aceptada es que en una primera fase Hinayana en los siglos I y II a. C. se excavaron las cuevas centrales, y en una fase Mahayana en el siglo V d. C. se excavan el resto y se decoran parcialmente las anteriores.

²² Recurso vinculado a la idea india de que el pensamiento de la religión no tiene un punto de vista único, y cada uno es libre de interpretarlo a su manera.

²³ Las imágenes llegan de forma desordenada al espectador, y éste las va reconstruyendo. Esta disposición de las imágenes es deliberada y con ello pretende recordar que la vida es maya, es ilusión.

²⁴ En general el arte indio no quiere representar de forma empírica la realidad, pretende trascenderla. Para ello rompe con las convenciones, así, el tiempo y el espacio, que nos hacen ver el mundo real, son negados a propósito.

²⁵ Se produce un efecto de ceguera al entrar en las cuevas de Ajanta. Esto tiene también su simbolismo, que es el de partir de una nueva visión, partir de cero para ver las verdades del budismo. La importancia está en el hecho de entrar en la oscuridad para hallar la luz.

²⁶ Krishna es el octavo avatar de Vishnu.

²⁷ Este texto es primordial para el conocimiento y arte de las Devadasi o bayaderas que ofician en los templos como sacerdotisas, vestales y prostitutas religiosas desde tiempos muy antiguos. La danza ritual y la tradicional forman parte de la educación de las Devadasi. Éstas han preservado los ritos y las tradiciones contenidas en el Natya-Sastra. No obstante tienen un papel destacado en la religión y mitología hindúes, así como en su sociedad.

²⁸ Ananda K. Coomaraswamy, "La música india." *La danza de Siva*. Ensayos sobre arte y cultura india. Madrid, Ediciones Siruela, 1996, pág. 118).

²⁹ Ernest D. Saunders, *Mudra: a study of symbolic gestures in Japanese Buddhist sculpture*. New York, Pantheon, 1969, pág. 72.

- ³⁰ *El arte sagrado del Tíbet*. Barcelona, Fundación La Caixa, 1996, pág. 313.
- ³¹ Carmen García-Ormaechea, *Arte y cultura de India*. Barcelona, Ediciones del Serbal, 1998, pág. 139.
- ³² Gertrud Hirschi, *Mudras - El poder del yoga en tus manos*. Barcelona, Ediciones Urano, S.A., 2.002, Pág. 161.
- ³³ Samuel Martí, *Mudra. Manos simbólicas en Asia y América*. México, Ediciones Euroamericanas, 1992, pág. 71.
- ³⁴ Ernest D. Saunders, *Mudra: a study of symbolic gestures in Japanes Buddhist sculpture*. New York, Pantheon, 1969, pág. 121.
- ³⁵ Buda demuestra sus poderes sobrenaturales ante la multitud y ante los que no creen sus logros y son hostiles a su Enseñanza, en el Gran Prodigio mágico de Sravasti. Primero realiza los milagros emparejados, que consisten en hacer brotar agua de sus pies y llamas de sus hombros, a la vez y luego alternativamente. El siguiente será el prodigio del mango, árbol sobre cuyas ramas y hojas aparecerán imágenes simétricas de él mismo en las cuatro actitudes que utilizará la iconografía: de pie, caminando, sentado y tendido.
- ³⁶ La Ley es un conjunto de normas procedentes de los Vedas, que regían tanto la sociedad como las instituciones. La Ley o el orden que determina todas las cosas se denomina Dharma.
- ³⁷ Buda histórico, Budas del pasado y Budas trascendentes propios del budismo Mahayana.
- ³⁸ El mandala es un diagrama o esquema gráfico del Universo y de las fuerzas energéticas que lo animan. Suele utilizarse para meditar.
- ³⁹ Las representaciones de Buda en actitud caminante son escasas y tan sólo se dan en la escultura.
- ⁴⁰ El Buda representado en actitud yacente es también menos frecuente que de pie o sentado, y suele tratarse de la representación del Mahaparinirvana de Buda o la Gran Extinción Total.
- ⁴¹ Jean Boisselier, "Los gestos de Buda". *Historia ilustrada de las formas artísticas*. Vol. 11: Asia III. Madrid, Alianza Editorial, 1986, pág. 87.
- ⁴² Op. cit., pág. 88.
- ⁴³ Op. cit., pág. 88 y 89.
- ⁴⁴ Op. cit, pág. 101.

⁴⁵ Los Budas trascendentes son muy numerosos, y normalmente quedan designados con los nombres de Dyani, Jina, Tathagata.

⁴⁶ Se trata de los tres Budas anteriores al Buda histórico Sakyamuni, llamado Siddhartha Gautama, él mismo, y el futuro Buda Maitreya.

⁴⁷ “Semejantes al Buda histórico, verdadero arquetipo de todos los Budas, tan sólo se distinguen por su posibilidad de manifestarse, en el tantrismo, bajo formas supra-humanas, con varias cabezas y brazos más o menos numerosos. Entre ellos se distinguen por su nombre, una localización espacial que conlleva la relación con un elemento particular y un color característico, una mutra que les es propia, un atributo simbólico, una cabalgadura animal (vahana) –o, a menudo, una pareja de animales- y finalmente una fórmula concentrada de invocación ritual, letra o sílaba (bija, “sílaba-germen”).” Jean Boisselier, “Los gestos de Buda”. *Historia ilustrada de las formas artísticas*. Vol. 11: Asia III. Madrid, Alianza Editorial, 1986, pág. 95.

⁴⁸ M. Rhie y R. Thurman, “Los Buddhas Cósmicos”. *El arte sagrado del Tíbet*. Barcelona, Fundación La Caixa, 1996, pág. 366.

⁴⁹ Jean Boisselier, *La sabiduría de Buda*. Barcelona, Ediciones Grupo Zeta, 1998, pág. 90.

⁵⁰ Robert A. F. Thurman, “El Tíbet, su buddhismo y su arte”. *El arte sagrado del Tíbet*. Barcelona, Fundación La Caixa, 1996, pág. 50.

⁵¹ Avatares son reencarnaciones.

⁵² Advocaciones son denominaciones complementarias del Dios o la Diosa.

⁵³ Un texto védico sobre escultura llamado Rupamanda, incluido en los Shilpa-shastras o textos de normas artísticas, ofrece veinticuatro imágenes posibles de Vishnu.

⁵⁴ La caracola Sankha es un símbolo de agua, de vida y de riqueza.

⁵⁵ El chakra o rueda llameante es un astra arrojadizo atributo del dios Vishnu. Éste y la caracola son dos símbolos de este Dios.

⁵⁶ Astra es el nombre que recibe cualquier tipo de arma divina o humana. Son atributos de las imágenes de culto. La maza Danda es un símbolo de la fuerza del conocimiento.

⁵⁷ El loto es el símbolo de la pureza y la universalidad. Tiene muchas acepciones según su color, y según estos caracteriza a diversos Bodhisattvas.

⁵⁸ Los cultos tántricos son un conjunto de doctrinas secretas encaminadas a obtener la liberación a través del cuerpo, del mundo fenoménico. Para los seguidores del tantra, el cuerpo humano es el primer soporte para alcanzar la liberación, trascender y alcanzar el mundo espiritual.

⁵⁹ El pie elevado representa el refugio del alma, según Coomaraswamy.

⁶⁰ Cidambara Mummani Kovai (citado por Ananda K. Coomaraswamy, “La danza de Siva.” *La danza de Siva*. Ensayos sobre arte y cultura india. Madrid, Ediciones Siruela, 1996, pág. 86).

⁶¹ Recordemos que la diversidad de brazos y manos es un símbolo de omnipotencia del Dios, que representa su gran capacidad de acción y son un signo del que todo lo puede.

⁶² *El arte sagrado del Tíbet*. Barcelona, Fundación La Caixa, 1996, pág. 14.

⁶³ Robert A. F. Thurman, op. cit., pág. 49.

⁶⁴ Op. cit., pág. 50.

⁶⁵ Buda nació en Nepal, concretamente en Lumbini, en el Terai, en el siglo VI a. C.

⁶⁶ Heinrich Zimmer, *Mitos y símbolos de la India*. Madrid. Ediciones Siruela S.A., 1995, pág. 72.

⁶⁷ Op. cit, pág. 71.

⁶⁸ El Kannon japonés, caracterizado por su compasión, corresponde al Bhodisattva hindú Avalokiteshvara. Como Kannon, tiene treinta y tres clases diferentes de figuras, entre las que destacan las más conocidas que son el ‘Kannon de los mil brazos’ y el ‘Kannon de las once cabezas’. Distintas apariencias que sirven a las necesidades del hombre que sufre.

⁶⁹ El Raja Yoga es una de las cuatro sendas principales del yoga. Es un método físico y mental, y mediante su práctica se controlan los procesos del pensamiento, llegando a convertir la energía mental y física en espiritual. Dentro del Raja Yoga se encuentra el Hatha-Yoga que lo conforman las asanas o posturas, y el pranayama o la regulación de la respiración. En algunas asanas se practican a la vez los mudras. El Hatha-Yoga es el más practicado en Occidente.

⁷⁰ La posición sedente de las imágenes que representan posturas utilizadas en el yoga son las llamadas vajrasana y virasana. Las dos son posturas donde las piernas están cruzadas, pero con la diferencia de que en vajrasana los pies están más

entrelazados en las piernas quedando la planta de los pies mirando hacia arriba.

⁷¹ Gertrud Hirschi, *Mudras - El poder del yoga en tus manos*. Barcelona, Ediciones Urano, S.A., 2.002, pág. 17.

⁷² Ibidem.

⁷³ Op. cit., pág. 22.

⁷⁴ Omar V. Garrison, *Mudras. Gestos rituales y simbólicos de los Sacerdotes Budistas y Shivaístas*. Girona, Editorial Força, 1987, pág. 4.

⁷⁵ Op. cit., pág. 5.

⁷⁶ A. J. Campbell, *Mudras. Gestos rituales y simbólicos de los Sacerdotes Budistas y Shivaístas*. Girona, Editorial Força, 1987, pág. 10.

⁷⁷ Op. cit., pág. 42.

⁷⁸ Los chakras se asignan habitualmente de la siguiente manera: Dedo pulgar: chakra sacral situado a la altura del sacro. Dedo anular: chakra base, situado en el perineo. Dedo medio: chakra de la garganta. Dedo índice: chakra del corazón. Dedo pulgar: chakra de plexo solar. Hay otras escuelas de Yoga que asignan los chakras de la manera ascendente en que se distribuyen en el cuerpo, empezando por el dedo meñique. Los otros dos chakras se encuentran en la frente y la parte más alta de la cabeza.

⁷⁹ Los canales energéticos o meridianos son corrientes de energía de materia sutil, que se distribuyen a lo largo del cuerpo y que rigen sus funciones.

⁸⁰ El meridiano principal del pulmón llega hasta el dedo pulgar. El del intestino grueso o colon hasta el índice de la mano derecha. El del corazón hasta el dedo meñique de la mano derecha. El principal del pericardio (sistema circulatorio) hasta el dedo medio. El principal del intestino delgado hasta el dedo meñique, al lado de la uña en la zona externa. El del triple calentador (respiración, digestión gástrica e intestinal) llega al dedo anular, etc.

⁸¹ Antonio Turetta, *Guía de la Medicina Tradicional China*. Barcelona, Editorial De Vecchi S.A., 1997, pág. 83.

3- LAS MANOS SIMBÓLICAS EN EL ARTE MESOAMERICANO.

3.1- MANOS SIMBÓLICAS EN MESOAMÉRICA.

Las selvas tropicales de Mesoamérica¹ contienen numerosos monumentos y estelas clásicas mayas donde se pueden ver representadas manos simbólicas. No es solamente en estos monumentos donde se han encontrado manos, también en los códices prehispánicos² abundan estas manos gesticulantes, cuyas posturas recuerdan enormemente a los mudras del arte indio y del sudeste asiático. Recordemos que los mudras son posiciones o gestos de las manos que suponen un lenguaje icónico que contiene simbologías y significados diversos. Cada ademán tiene un simbolismo propio que está estrechamente ligado al pensamiento religioso. Estos mudras son parte primordial del arte, la religión y la danza.

Ciertamente, en ambos continentes se pueden ver manos simbólicas iguales. Esto es más evidente en las deidades y danzantes mayas e hindúes, cuyas poses de manos coinciden en muchas ocasiones. Incluso se han visto semejanzas en algunas posiciones del cuerpo. Pero sobre todo, se ven analogías entre los mudras y las manos simbólicas mayas que aparecen representadas en el Códice Dresde. Iguales a las manos simbólicas pintadas en los códices, se pueden ver, en gran número, esculpidas en las estelas clásicas mayas.

Esta semejanza, investigada por Samuel Martí le ha llevado a observar que, tan sólo en India, Japón, China, Indochina, Polinesia y Melanesia se han encontrado manos simbólicas iguales o parecidas a las halladas en Mesoamérica. Esto ha dado lugar a la creencia en una posible relación entre Asia y América en

la Prehistoria, de la que hablaremos más adelante. En todo caso se trataría de culturas vinculadas al vedismo o al hinduismo que fueron a parar a Mesoamérica, llevando consigo su arte y cultura.

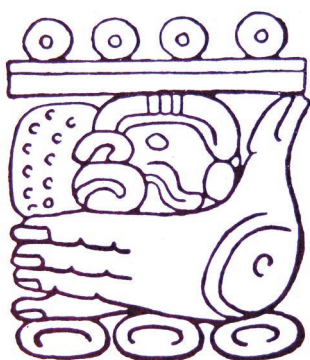
La danza, así como la música y la poesía o el canto, tiene un papel predominante en la religión y la mitología mesoamericana. El arte en Mesoamérica, al igual que en las culturas antiguas, está muy ligado a la religión, por lo que es fácil suponer que los gestos representados en los diferentes soportes artísticos, eran realmente realizados en las ceremonias religiosas, así como en la danza (como sucede en India). Esto realmente ocurría así, y lo demuestran las representaciones de danzantes que aparecen en muchos códices. Sus manos siempre se muestran con posiciones peculiares y simbólicas que además de escenificar los movimientos del baile, transmiten significados relativos a la globalidad de la danza. Estos



3.1- *Danza ritual*. Códice Borgia, lam 64

ademanes tan marcados contienen simbolismos propios a cada gesto, que a su vez estarían asociados a la religión. Las manos en su estatismo artístico, serían una muestra de esa multiplicidad formal que la mano toma en el arte, singularizando y otorgando un sentido diferente a cada gesto. Diversidad formal extraída de la danza y variados ceremoniales que queda fijada para siempre en las obras de arte de estas culturas.

Cabe señalar, que en la segunda mitad del siglo VIII la figura principal representada en las estelas pasa a ser un danzante descalzo. Anteriormente lo eran el guerrero o el dignatario, que siempre eran mostrados con sandalias. Pero paulatinamente a mediados del siglo VIII es desplazado por una figura descalza en actitud de danza. Éste personaje recuerda a los danzantes orientales y a los Budas y deidades que aparecen de este modo, pero sobre todo recuerda a Siva, la deidad creadora hindú, en su aspecto Nataraja (Señor de los bailarines o Rey de los actores). Coincide esta época con el avance del budismo desde India hacia el este y sudeste de Asia. Y realmente Siva recuerda mucho a Tezcatlípoca, que bajo el nombre de Titlacauan es adorado como dios de la danza y la música en América. Este ejemplo hace ver influencias del arte oriental sobre el mesoamericano, más allá de las manos.



3.2- Glifo maya que expresa el número uno

En esa mitad del siglo VIII, las representaciones de manos simbólicas son muy abundantes y los mayas no dejan de representarlas con gran expresividad. En realidad se representan de manera excesiva. Se contemplan en todos los soportes artísticos: escultura, pintura, relieve, glifos e incluso decorando la cerámica ceremonial. Aparte de las estelas y los códices, donde no dejan de aparecer. Éstas sorprenden por su expresivo tratamiento, su vivacidad y su fuerza plástica.

Pero comencemos indicando que en una de las culturas más antiguas conocidas de América, la olmeca,³ ya aparece representada de un modo u otro la mano. Se puede ver en relieves, glifos y sellos. Ya entonces, alrededor del año 1.500 a. J.C., tenía un simbolismo mágico. Se han encontrado representaciones de manos en las pinturas rupestres mejicanas de la Pirámide de Cholula, en los peldaños más antiguos. Se trata de enormes manos con las uñas pintadas de rojo. También en México aparecen en glifos, sellos, relieves, como decíamos anterior-

mente, y en decoraciones de la cerámica olmeca. Igualmente se ven en las figuras de danzantes olmecas del Monte Albán II que datan del 200 a. C. En estelas zapotecas posteriores vuelve a aparecer este motivo.

En Tajín se pueden observar estelas y relieves con manos simbólicas. También en Teotihuacan son numerosas. Muchos tipos de representaciones se pueden ver en los murales de Teotihuacan II-III. En el Golfo de México aparecen representadas manos en las hachas y los yugos. Hay que mencionar que muchas figuras totonacas son danzantes que muestran diferentes posiciones de manos y brazos de significado simbólico. Y por último están las manos de la cerámica maya y las que se pueden ver en sus murales y códices.

Será en el periodo clásico maya cuando las manos simbólicas tengan su momento de mayor apogeo. Con el tiempo, estas manos se fueron propagando por toda Mesoamérica, quedando muestras de ellas en diversidad de soportes. La riqueza simbólica que las caracteriza, estará presente en cada diferente forma y gesto que éstas adopten.

El maya clásico representa constantemente manos y serpientes con gran variedad formal y simbólica. Es enorme la cantidad de representaciones con estos motivos. Y el arte indígena americano en general, tiene entre sus temas más persistentes el de la mano, junto con el del jaguar, la serpiente y el águila.

Se puede decir, que la temática del estilo clásico maya no observa excesivos cambios a lo largo del tiempo. Sin embargo las variaciones estilísticas son más evidentes. En realidad, son aportaciones técnicas y personales del artista, que conjuga en su obra la tradición y la novedad.

La evolución estilística de las representaciones también se da en algunas manos simbólicas. Se trata de pequeñas modificaciones que producen variantes de un mismo mudra. Hay que decir que no son variaciones fundamentales de posición. Los cambios son sutiles y responden al estilo particular de cada artista y suponen su contribución. Oriente sufrirá una evolución similar de sus mudras o



3.3- Estela 3, Santa Lucía de Cotzumalhuapa. Un jugador de pelota y un dios de la muerte ante un templo alzando las manos hacia un sol escorpión para ofrecer un corazón humano.

manos simbólicas. Al comparar unas y otras se ven distintas vías de evolución

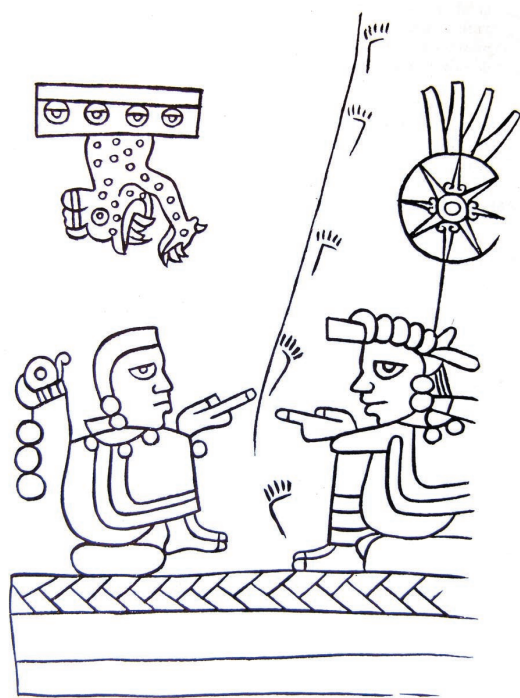
Los cambios en el estilo maya clásico son por cuenta del artista, y no afectan al tema. En realidad “... a los sacerdotes y dignatarios mayas les convenía perpetuar los ritos antiguos y la indumentaria e insignias tradicionales, incluso las manos simbólicas, en los cuales se fundaba su influencia y prestigio.”⁴ Por ello los temas no sufrían variaciones, pero las formas de representación soportaban pequeñas transformaciones a lo largo del tiempo, por lo que se pueden ver posturas de manos parecidas para un mismo significado. Estas variaciones en el gesto de la mano suelen ser reconocibles englobándose dentro de un mismo sentido. Por otro lado, en esta cita se deja ver el valor cultural de las manos simbólicas, pues formaban parte de la liturgia y mediante su expresión la singularizaban. No podían por menos que dejar constancia de estos ademanes, hecho que los dotaba de mayor relevancia.

Para un mejor entendimiento del arte mesoamericano, hay que señalar que en el arte prehispánico nada es casual. Lo que pueda parecer decorativo, en realidad no lo es exactamente, ya que se engloba de manera armoniosa en el conjunto y siempre tiene un contenido espiritual. Cada pequeña representación, completa la totalidad, y ayuda a reflejar los sentidos de ésta. Se puede decir que todo tiene una función. Por supuesto será mucho más obvia la carga expresiva de las poses manuales, que la de algún elemento aparentemente más decorativo. Pero, la amplitud del contenido simbólico de este arte hace difícil llegar a todos los

sentidos que encierra en su expresión.

3.1.1- El código Dresde.

El Código Dresde⁵ es, en su mayor parte, un tratado de astronomía, y tiene anotaciones sobre eclipses, conjunciones de Venus y lunaciones de muchos años. También contiene muchos horóscopos. Pero lo más interesante, es que en él aparecen representados rituales y mitos, como puede ser el del diluvio universal. Se cree que fue realizado en el periodo clásico medio,⁶ ya que el estilo y la técnica coinciden con la de los grandes centros culturales de este periodo. Los monumentos mayas de Guatemala, Yucatán, Chiapas, Honduras y de la Honduras Británica contenían inscripciones que pudieron ser descifradas gracias



3.4- Código Becker II. Mudra de la enseñanza de la Ley

a las anotaciones sobre signos calendáricos hechas por el obispo Diego de Landa. Los que contienen notaciones calendáricas llamadas Series Iniciales y Finales de Periodos se engloban dentro de la cultura clásica maya (diferente a los mayas que no construyeron monumentos y a otros grupos con otros sistemas calendáricos) y su estilo se denomina maya clásico. El Código Dresde pertenece a esta cultura.

Las manos que aparecen en el Código Dresde son, como ya adelantamos, muy parecidas a los mudras hindúes. Hay una variedad

grande en las posiciones de las manos, y sus sentidos son, como ocurre en el arte indio, muy diversos. Para conocer estos sentidos es necesario estar familiarizado con el de los mudras orientales, ya que aportarán información esclarecedora a sumar a la que aporta la escena y los significados de los glifos que lo acompañan.

Las manos de las figuras representadas en el Códice Dresde son muy expresivas. Algunas de las posiciones de manos se repiten notablemente. Una que aparece de manera abundante, es la posición de apoyo, o mudra de apoyo sobre la tierra o la montaña. Su nombre es Anzainin o Azan-in, y consiste en apoyar la palma de la mano sobre la pierna o el suelo.

Destaca en el Códice la importancia dada a los dedos en algunas escenas representadas, sobre todo los dedos pulgar e índice, que predominan sobre los demás. La fuerza de la imagen y la intención simbólica se fijan en ellos casi siempre. Sin embargo en otras ocasiones tienen toda la importancia el pulgar y el meñique. Por otro lado, si se contemplan las manos de las figuras de manera seguida, se puede apreciar una intención de movimiento entre una y otra. Son habituales también las manos que apuntan a distintos lugares.



3.5- Códice Zouche- Nutall (detalle).
Códice mixteco. México, c. 1400

“Las manos de los dignatarios que aparecen conversando o discutiendo en los códices posiblemente tienen la función de atributos que identifican al personaje o deidad y complementan el significado de la representación. Las manos junto con los glifos comunican al iniciado todo el sentido de la escena representada. (...)”

estamos seguros que las manos simbólicas tienen su propio significado. No están representadas al azar o por motivos decorativos o estéticos, sino que con su significado secreto identifican, aclaran y complementan la composición y explican lo que está sucediendo.”⁷

Así explica Martí la función de la mano en el arte maya, concretamente en

los códices donde aparece tan abundantemente. Alude a un significado secreto de estas manos, lo que resulta lógico debido a la complejidad y diversidad de posiciones representadas, que suponen un código o un lenguaje icónico tan sólo descifrable por aquel instruido en sus significados simbólicos. El observador que no los conozca, no puede por menos que imaginar el sentido de estos gestos, llevado por la intuición y la deducción. Lo hará teniendo en cuenta todos los aspectos narrativos que muestra la escena. Pero debido a la rareza de algunas posiciones es necesario estar “iniciado” en estos temas. No obstante, como apunta, los glifos aportan mucha información al igual que las manos, y ambas explican el sentido de la escena. Pero a las manos las otorga un significado propio al margen de estos. Lo que significa que sin la presencia de los glifos las manos seguirían siendo imágenes simbólicas con tantos sentidos como las diferentes posiciones posibles.

También vemos en la cita anterior, como los mudras pueden ser atributos de los dioses, y por tanto pueden ser un símbolo identificativo. No obstante, siempre tienen un contenido simbólico, y como ocurría con algún gesto de Buda, pueden señalar un hecho concreto, representar un acontecimiento de la vida de algún personaje. Los mudras o manos simbólicas son siempre un elemento narrativo de la escena y nunca serán imágenes fortuitas, todo lo contrario, pues ellas encierran los más diversos significados.

Si hablamos de deidades, es verdad que muchas divinidades orientales muestran mudras que le son característicos. No siempre son los mismos, pero sí que tienen alguno que es predominante en sus representaciones. Esto mismo sucede con los dioses mayas, que tendrán una manera típica de ser representados en el arte, para así ser más fácilmente diferenciados y a la vez definidos por ese gesto particular.

El Códice Dresde, al igual que otros códices, es una obra de arte de una cultura que ha dotado de muy diferentes sentidos a la mano, otorgándola el valor comunicativo de un lenguaje rico en formas que no deja de tener su misterio al contemplarlo tras siglos de existencia.

3.2- RELACIONES TRANSPACÍFICAS ENTRE ASIA Y AMÉRICA. BÚSQUEDA DEL ORIGEN DE LAS MANOS SIMBÓLICAS MESOAMERICANAS.

Las teorías que tratan sobre las relaciones transpacíficas entre Asia y América se pueden sintetizar en dos posibles hipótesis que suponen se dieron en dos fechas muy diferenciadas. Mientras unas las colocan en la prehistoria, otras las sitúan a partir de nuestra era. La similitud encontrada entre culturas, sobre todo en lo que se refiere al arte y a la religión hacen ver que en el pasado la cultura oriental afectó a la americana. Como venimos comentando son los mudra una prueba de estas similitudes, ya que tan sólo se dan en Mesoamérica y en India, Indochina, Japón, Polinesia y Melanesia. Las posiciones de manos en las representaciones artísticas mesoamericanas son tan parecidas o iguales a las orientales que parecen derivar de éstas. Ésta es la teoría que defiende Martí, que se extiende a otras cosas como pueden ser las posiciones del cuerpo de las figuras representadas.

La hipótesis del contacto en la prehistoria es defendida por diversos arqueólogos, antropólogos y otros investigadores, que ofrecen sus particulares teorías. Comentaremos algunas de ellas:

Los restos arqueológicos encontrados en pueblos del Valle del Indo (Mohenjo-daro y Harappa) por Mackay, de Terra o Wheeler y otros arqueólogos, apuntan a una cultura de la que posiblemente descenderían los olmecas, pueblo nómada cuyo origen se desconoce. Hacia el siglo XVII a. C. esta cultura avanzada se dispersó por toda la India, y el Norte y Este de Asia. En ese mismo siglo se cree que aparecieron los olmecas en América con una cultura desarrollada: escultura, arquitectura, escritura, cerámica, cultos religiosos, etc. Al igual que los pueblos del Valle del Indo, desarrollaron una civilización urbana, que en su largo recorrido fue dejando muestras de su cultura en los monumentos y esculturas que salpican desde Perú, pasando por Colombia, hasta América Central.

Por otro lado, Paul Rivet⁸ defiende la idea de que el origen del hombre americano puede encontrarse también en las migraciones de grupos humanos



3.6- *Urna cineraria zapoteca*. Divinidad o sacerdote sentado al estilo indio con las manos sobre rodillas o pies. Posición de apoyo Azan-in, utilizada para entrar en estados alterados de conciencia.

australianos y melanesios, aparte de las de origen mongoloide. Se basa en semejanzas culturales, así como morfológicas en cuanto a la tipología humana.

Sin embargo, otros investigadores defienden el origen asiático único, pero de grupos heterogéneos, cuyo tipo físico mongololide aún se ve en zonas de China, Siberia. Otra escuela manifiesta la existencia de varios tipos que fueron homogenizándose pero que procedían de varias zonas.

Pero Rivet apunta a la migración asiática, australiana y melanésica como el origen de la cultura americana. Así mismo indica que el Pacífico fue el nexo

de unión entre Asia y Oceanía con América. Incluso que facilitó las relaciones e intercambios culturales entre distintas regiones de América, ya desde la época precolombina; y que el Atlántico no fue utilizado para conexiones intercontinentales hasta la época histórica.

Las investigaciones posteriores a Rivet fueron dejando claro que las observaciones de éste eran acertadas o iban bien encaminadas. Por ejemplo, las de Stuart Pigot, que llega a reveladoras conclusiones después de sus excavaciones en el Valle del Indo:

“La combinación de una complicada organización social y económica sobre un

vasto Imperio con un aislamiento que hacía sorprendentemente primitivos muchos de sus procedimientos tecnológicos, nos hace pensar, no en las civilizaciones contemporáneas de Súmer o de Egipto, sino en las precolombinas de América Central pues en éstas se encuentran también grandes realizaciones arquitectónicas. Otra semejanza sería el gobierno rigurosamente autoritario y las elaboradas concepciones religiosas que podemos permitirnos inferir de los testimonios conocidos de Harappa.”⁹

En aspectos que nos interesan, ve Pigot semejanzas interculturales: la arquitectura y la religión. La religión va acompañada de ritos y de representaciones artísticas. En ambas, los gestos manuales y su simbolismo son una parte fundamental, por lo que en este sentido también ambas culturas estarían emparentadas.

Independientemente del origen de la cultura olmeca, hay que destacar la influencia que ejerció sobre las culturas clásicas mesoamericanas, tanto en lo artístico como en lo religioso y cultural. Aunque el conocimiento de este origen ayudaría a establecer el de la cultura maya y el de otras americanas.

La segunda hipótesis supone estos contactos culturales entre Asia y América en un periodo más tardío. Las diversas teorías explican que estos se realizarían gracias a exploradores y aventureros, incluso náufragos,¹⁰ entre los que se hallarían budistas que llegaron a América llevando consigo su cultura, influenciando el arte y la religión. Es cierto que muchos símbolos budistas¹¹ se encuentran en el arte mesoamericano, por lo que es factible admitir que la cultura mesoamericana se vio afectada por el budismo en algún momento de su historia.

Heine-Geldern ve muy probable que los marineros y comerciantes hindúes cruzasen el Pacífico en el siglo II de nuestra era, ampliando así los territorios de movimiento. Y más tarde los viajes continuarían por parte de pueblos en los que la influencia de la cultura hindú había calado, como ciertas zonas de Indochina.

Hay que comentar que alrededor del siglo V se tiene constancia de una colonia chino-budista en América llamada “el país de Fu-Sang”. Martí opina que ciertamente el budismo, al extenderse, influyó la cultura de los países en los que penetraba, como Mesoamérica, China, Irán o Mesopotamia, pero que estos países tenían sus propias culturas, tradiciones y cultos y que *“el impacto de las enseñanzas budistas y su secuela de elementos culturales indostánicos fue relativamente débil y limitado a determinados grupos y regiones.”*¹² Esto explicaría la presencia de manos simbólicas comparables a las de la India y el sudeste asiático tan sólo en algunas partes de América.

Aunque hace veinte o treinta mil años pueblos nómadas asiáticos emigraron a América por el Estrecho de Behring, Martí cree que la influencia que recibió el arte maya no vino por emigraciones de este tipo, sino por navegantes y naufragos entre los que se encontrarían budistas: *“...artistas y misioneros budistas, que tuvieron la suerte de tocar tierra a lo largo del litoral occidental de América en lugares en donde habitaba gente culta que respetó sus vidas y acogió sus enseñanzas. Estos contactos parecen haberse realizado en la zona maya durante los primeros 1.000 años de nuestra era.”*¹³

De los pueblos que llegaron a América quedan sus mitos y símbolos religiosos. El arte muestra demasiadas coincidencias. Se han encontrado paralelismos iconográficos entre el arte mesoamericano y el hindú. Robert Hein-Geldern y Gordon F. Ekholm han observado similitudes en el caso de las representaciones de serpientes de fuego del arte maya y nahua, con el mítico monstruo marino llamado makara representado en el arte hindú-budista. Sin embargo éstas difieren de las otras representaciones mesoamericanas de serpientes que suelen ser más realistas. Más paralelismos encontrados por estos autores se dan en figuras de dioses o de personajes ceremoniales representados sobre figuras humanas que están agachadas. Éstas se dan en la India desde el siglo II a. J.C., y se pueden ver representadas en la escultura maya, sobre todo en Palenque. Y muchos ejemplos más que justifican la intercomunicación de uno y otro continente.

Muchos otros investigadores ven claramente las similitudes entre estas

culturas que venimos comentando. En conjunto dejan claro que el continente americano ha sufrido influencias asiáticas en diversas épocas, incorporando así elementos culturales. Las manos simbólicas son un buen ejemplo de ello, ya que sus características, su tipología y variedad no dejan sino ver una conexión con las del arte indio.

3.3- SIMILITUDES ARTÍSTICAS ENTRE MESOAMÉRICA Y EL ARTE INDIO Y DEL SUDESTE ASIÁTICO. LAS MANOS SIMBÓLICAS.



3.7- *Incensario cilíndrico maya de triple mascarón. Personaje sentado al estilo indio cuyas manos adoptan el samadhi mudra, al estilo maya, de la concentración y la calma*



3.8- *Estela B. Copán, Honduras. Maya. Samadhi mudra: concentración*

En las culturas asiática y americana se observan analogías que se creen derivadas de estos contactos transpacíficos que comentábamos anteriormente. Entre estas analogías destacan lo que es objeto de nuestro interés, los mudras o manos simbólicas, que tienen un origen hindú-budista.

Las analogías se encuentran en muchos otros aspectos de la cultura y el arte.

Las más características son las que existen entre las deidades y animales calendáricos de India, China, Java y México, investigadas entre otros por Paul Kirchhoff.¹⁴ Su presencia en la cultura clásica maya le hace pensar que primero debió llegar a México una influencia asiática, antes que la propiamente hindú, donde el desarrollo de las agrupaciones triples de dioses y animales, representativos de la creación, la destrucción y la renovación, fue más tardío. Otros ya habían comenzado este tipo de investigaciones, como Heine-Geldern y Gordon Ekholm, que concluyeron que llegaron primero desde China, más bien de la costa sudeste de China. No obstante alrededor del siglo III de nuestra era hay analogías entre las técnicas cerámicas y formas trípodes cilíndricos de Teotihuacan y las de la contemporánea cultura Han (200 a. J.C. – 220 d. C.). Estos contactos con China coinciden con el proceso de formación de las culturas clásicas de Mesoamérica y, por tanto, no se sabe exactamente el alcance de las influencias externas.

Según Ekholm¹⁵ hay una zona maya donde se observan elementos orientales. Destaca Palenque como el lugar con un estilo más dispar respecto a los demás sitios clásicos mayas, y con elementos artísticos de una cultura externa que no se da en los demás sitios mayas. Esto sucedería alrededor del siglo VII de nuestra era, prolongándose hasta el postclásico, lo que coincide con el auge en la zona maya de las manos simbólicas.

Muchas analogías se dan en el arte de la zona maya, sobresaliendo Palenque y Uxmal, con el de India, del sudeste asiático y China. Ekholm enumera éstas: versiones americanas de Vishnú con su vara y rueda simbólicas en cada mano, columnas y balaustradas en forma de serpientes, trono en forma de loto, báculo de loto, tableros con motivos de loto, representaciones y cultos fálicos, empleo del arco trifoliado, el Árbol de la Vida o Sagrado, atlantes como soportes de altares y tronos, puertas o entradas en forma de monstruos, el disco solar, campanas de cobre con adornos singulares, deidades serpentinas, el dios descendente, felinos sentados como guardianes de tumbas y templos, tronos o

asientos en formas felinas, santuarios dentro del templo, columnas o pilastras redondas y columnas pequeñas como adorno de fachadas. Por poner un ejemplo diremos que en la estela número uno de Seibal aparece representada la Rueda de Buda, de la Doctrina o de la Vida. Y en los códices Borgia y Fejérváry-Mayer hay numerosas representaciones del Árbol Cósmico.

Del mismo modo hay paralelismos entre los ritos y conceptos religiosos chinos y los mesoamericanos, como señala Heine-Geldern. Incluso observa coincidencias entre las doctrinas budistas con algunas leyendas americanas.

Ya hemos comentado anteriormente que Tezcatlípoca recuerda mucho a Siva. Y Jambhala, puede ser el Kubera hindú, dios de la riqueza material o prosperidad que era barrigudo y mofletudo.

Entre los siglos VI y VII parece ser que fue un periodo de importantes relaciones transpacíficas, pero éstas fueron constantes desde el primer hasta el noveno o décimo siglo de nuestra era. El loto entremezclado con figuras humanas se transmitió hacia el siglo VII. Por otro lado existen figuras humanas con rasgos elefantinos que pueden ser influencia del dios Ganesa indio.

Existen numerosas coincidencias en el arte, la concepción religiosa y cosmológica, los mitos, el simbolismo, los cultos, los ritos. Por ejemplo, los ocho Bodhittsavas, los Taras, corresponderían a los ocho Señores de la Noche maya. En ambas culturas están representados: el 'Ojo de Buda' u Ojo de Dios', el Anghk, tau o Tao, también llamado Cruz Ansatta, símbolo de la vida y de la creación, la Rueda de la Vida o de la Ley (Chakra), el 'Pie de Buda' representado en relieves, esculturas y la cerámica, etc. Y esto son solo ejemplos de las muchas coincidencias y paralelismos que implican ideas y conceptos religiosos, filosóficos y cosmológicos de una gran antigüedad en Asia, y que aparecen en Mesoamérica. Estos no pueden ser casuales, sino fruto de la influencia directa de esta cultura.

Aparte de todas estas analogías, en la amplia representación de danzantes y músicos que se da en la escultura, pintura y cerámica maya, aparecen

adornos, máscaras etc., que recuerdan claramente a las danzas orientales. Y no sólo esto, es estas imágenes sucede que:

“...saltan a la vista muchas actitudes y posiciones del cuerpo, brazos y manos que traen a la mente los movimientos simbólicos de los Bangas o movimientos del cuerpo, y los Mudra, movimientos de las manos de los danzantes orientales. Tanto entre los mayas como en el Oriente, es obvio que no se intenta copiar a la naturaleza, sino de revelar simbólicamente su esencia mágica y sobrenatural.”¹⁶

Los danzantes hindúes que poseen un manual de posiciones y gestos para su arte, parecen dejar huella en la cultura mesoamericana. Las imágenes artísticas de bailes encontradas, son la prueba de la existencia de esas danzas perpetuadas mediante la pintura y la escultura. Las posiciones de las manos son las de aquellos hombres que hace miles de años, con intenciones religiosas o simbólicas, dotaban a sus gestos manuales de trascendencia.

La similitud de los gestos de las manos con los mudras orientales, hace imprescindible el conocimiento de estos últimos para poder dar un significado más amplio y acertado a aquellas poses peculiares de la pintura y escultura maya.

3.4- LOS MUDRAS DEL ARTE MESOAMERICANO.

En Mesoamérica se han hallado mudras exactamente iguales a los utilizados en el arte indio y del sudeste asiático. Esto no parece posible que se deba a invenciones similares en ambos continentes, sino a una conexión intercontinental de la que ya hemos hablado anteriormente. Las similitudes icónicas se demuestran una vez más en las manos simbólicas que se repiten constantemente en todo tipo de representaciones artísticas.

Los mudras que se encuentran con mayor frecuencia en Mesoamérica coinciden con aquellos mudras budistas hindúes más antiguos, que además fueron los más establecidos y propagados en otros países como Japón, China, Co-

rea, Tíbet, y otros del sureste de Asia.

A continuación se citan los más importantes y habituales, y los que son idénticos a los mudras asiáticos.

Ya en épocas recientes predominan en Mesoamérica los mudras Samadhi y Varada. Abundantes son aquellas en que las figuras humanas extienden una mano hacia abajo dando la palma realizando el Varada, indicando con este gesto que la gracia fluye de lo alto. Igualmente, en muchas estelas clásicas mayas los personajes se muestran realizando la versión maya del Samadhi mudra, el gesto de la concentración y la calma. Es una versión maya, pues es diferente a la posición de las manos en el arte hindú. Se realiza con las manos en el pecho y las muñecas dobladas hacia dentro, con los dedos índice y pulgar unidos, mostrando hacia el exterior la unión de los dos dedos.

El Azan-in formado con la palma de la mano apoyada en la pierna o en el suelo, también aparece en muchas ocasiones. Este gesto distingue a muchos personajes que aparecen en el Códice Dresde. Recordemos que también es característico en las representaciones de Buda y los Boddhisattvas o futuros budas. Es el mudra de 'apoyo sobre la tierra o la montaña'.

El Bhumisparsa mudra que es el gesto de 'tomar a la tierra por testigo' aparece igualmente en el arte mesoamericano. La mano se extiende hacia abajo con la palma vuelta tocando el suelo. Es el gesto que anuncia que se ha vencido a las tentaciones. Es también por ello un gesto de imperturbabilidad.

Citaremos también el Vajra-anjalikarma mudra que se encuentra en muchas esculturas mayas, en las que el personaje une sus manos en un gesto de adoración.

También es frecuente el mudra de la enseñanza de la Ley, en el que las figuras presentan la mano a la altura del pecho con el puño cerrado, dando lo que sería la palma hacia arriba, y extendiendo el índice y el pulgar hacia delante.



3.9- *Figura zapoteca. Manos en gesto de adoración: Vajra-anjalikarma mudra. También súplica o rezo.*



3.10- *Figura con <<rostro sonriente>>. Quizás de las Remojadas, periodo clásico tardío. Se cree que las manos alzadas representan un ritual extático, de ahí el rostro.*

En muchos códices de origen mixteco-zapoteco se pueden ver el Abbaya mudra que es un gesto protector y de liberación del miedo, que consiste en levantar la mano delante del cuerpo ofreciendo la palma hacia delante. Es uno de los gestos más representados, pero no sólo en este continente, también lo es en Asia.

También el Varada mudra es muy habitual en estos códices mixteco-zapotecos. Es un gesto que puede ser oferente, o que concede favores o puede significar también la enseñanza de la doctrina. La mano en este gesto, se extiende hacia abajo dando la palma hacia delante. El Varada, en este continente aparece de varias formas. Puede estar realizado con la mano derecha o con la izquierda, también con ambas a la vez, e incluso con una enfrente y otra atrás. De estas distintas maneras aparece, por ejemplo, en el Códice Borgia. También es muy común encontrar figuras realizando el Varada y el Abhaya a la vez, llamado entonces Pataka. Así las dos manos dan la palma, una estirada hacia abajo con los



3.11- *El joven Dios del Maíz*. Copán Honduras. Maya, 600-800. Mudra Pataka de estado de gracia, a la vez protector y oferente.



3.12- *Adorador*. Juchitán, Oaxaca, México, 900-1521. Brazos cruzados en pecho.

dedos hacia el suelo, y la otra delante del pecho con los dedos hacia arriba. Las manos que realizan uno y otro mudra se utilizan indistintamente.

En el arte mesoamericano encontramos a Tlazolteotl, el dios de los pecados, las inmundicias y la concupiscencia, realizando el mudra Hamasaya.

A continuación enumeramos los mudras coincidentes en la cultura asiática y la americana:¹⁷

-PATAKA: mudra que significa tranquilidad y estado de gracia. La mano tiene la palma hacia arriba para el mando de los espíritus superiores y hacia abajo para los de los mundos inferiores.

-SAMADHI MUDRA: mudra de concentración, calma, y tranquilidad, que se forma uniendo el índice y el pulgar de cada mano.

-VAJRA-AÑJALIKARMA MUDRA: mudra de la adoración y de la unión de los mundos materiales y espirituales, así como de la Ley de la Dualidad. Este además se forma al unirse las palmas de las manos enfrente del cuerpo.

-ARDHA-CHANDRA: significa consagración.

-KARTARIMUKA: mudra de concentración y de actividad psíquica y espiritual.

-HAMASAYA: mudra que significa 'instruir en sabiduría'.

-CHANDRA-KALA: mudra que tiene entre otros significados el de ascensión o elevación a esferas superiores.

-VARA MUDRA O VARADA MUDRA: ademán de dispensar favores, ofrendas, del Buda a favor de la humanidad; formada con el índice extendido.

-ABHAYA MUDRA O ABHAYAMUDADA MUDRA: mudra de protección y de liberación del miedo o del temor.

-BHUMISPARSA MUDRA: la mano derecha extendida con la palma hacia abajo significa entre otras cosas 'la llamada al Mundo como Testigo'.

-ANZAN-IN: mudra de 'apoyo sobre la tierra o la montaña.'"



3.13- *Coatlicue, Diosa de la Tierra*. México. Azteca, 1325-1321. Gesto manual en Abhaya mudra: protector.

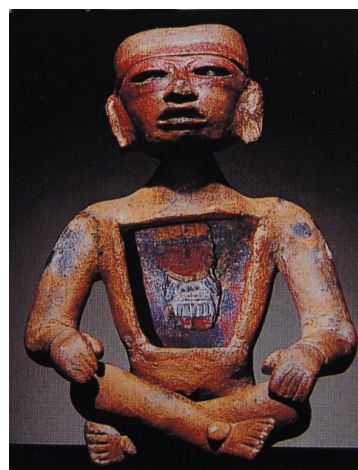


3.14- *Figura*. Encontrada en la tumba de Monte Albán II. Cultura olmeca, periodo tardío. Con las manos extendidas, esta figura servía para disuadir a cualquiera que intentara violar el espacio de los muertos.

3.5- LOS GESTOS MANUALES EN EL ARTE MESOAMERICANO Y SU CONEXIÓN CON ESTADOS MENTALES.

En el desarrollo del apartado anterior sobre los mudras, hemos podido ver que son muchos los que se repiten en Mesoamérica y en India, y cómo su simbolismo está estrechamente ligado. Para comprender el significado de las manos simbólicas americanas ya hemos señalado que hay que mirar con atención las orientales, cuyo simbolismo aportará sin duda una amplitud de sentidos a tener en cuenta.

A juzgar por las posiciones de manos halladas en el arte mesoamericano y observando su contenido simbólico, se puede decir que estos pueblos reflejaban en ellas conceptos relativos a la religión y a la espiritualidad. Ya nos lo avisaba Martí al decir que *“estas manos además de ser bellísimas, tienen un significado religioso y ritual y juegan un papel importante en el pensamiento mágico-religioso del hombre mesoamericano.”*¹⁸ Además de ser así, estos ademanes representados en el arte, serían los que muchas de aquellas personas realizarían tanto en los ritos, como en su propia búsqueda del



3.15- *Chamán o técnico del éxtasis*. México, Cultura Teotihuacan. Su doble naturaleza se representa en la cavidad de su cuerpo donde se muestra su alter ego. La postura de sus piernas y de sus manos indica que está en estado de trance.



3.16- *Chamán*. Seguramente en el movimiento que conduce al *trans* (estado alterado de conciencia) o en lucha contra espíritus que pueden amenazar a los difuntos. Cultura Ameca Etzatlán.

autoconocimiento, de la calma interna, la elevación espiritual, la sabiduría, y otros aspectos parecidos, como muestran los significados dados de cada gesto. Así vemos como cada gesto es un símbolo también de aquello que puede conseguir el hombre por medio de su práctica particular.

En las religiones mesoamericanas los dioses tenían potentes álter ego humanos, estos eran los chamanes, aunque también podían serlo los sacerdotes y los soberanos en las sociedades más jerarquizadas. Mediante la ingestión de sustancias psicotrópicas, el autosacrificio o la danza, los chamanes se provocaban estados alterados de conciencia. En estos estados podían acceder al conocimiento, al pasado, al futuro, así como a los lugares donde se encontraban las almas de los enfermos y de los difuntos. Las obras de arte documentan muchos de los aspectos de este componente chamánico de la religión mesoamericana: las posturas corporales de trans, aquellas que llevan al momento del viaje a <<otros>> mundos, los objetos rituales y las posturas manuales que favorecen los estados internos trascendentales mediante los que se accede a un conocimiento oculto.

Muchos mudras formarían parte de un muestrario de gestos manuales cuya realización favorece los estados elevados de conciencia y de espiritualidad, así como otros estados internos positivos para la mente y el cuerpo de la persona que los realiza. Esta afirmación resulta lógica si también nos basamos en la similitud que existe con el arte oriental, puesto que en el arte indio y del sudeste asiático ya vimos con claridad cómo las manos y sus gestos se convierten en una guía para el devoto o para el yogui que quiere seguir la senda de Buda y hallar el conocimiento completo.

Por lo anteriormente expuesto, se puede decir, entre otras cosas, que muchas de las manos simbólicas del arte mesoamericano mostrarían una vía de acceso a estados espirituales y a estados internos favorecedores para el hombre. El hombre vería en el arte las distintas posiciones de manos, e imitándolas llegaría a ese mismo estado que simbolizan. No hay que olvidar que lo mental influye en lo corporal, y viceversa. Por lo que esas posiciones de manos estarían

reflejando un conocimiento ancestral mediante el cual es posible causar un efecto sobre la mente, el cuerpo y el espíritu. Ya explicamos en el arte indio cómo la realización de los mudras actúa sobre los meridianos del cuerpo favoreciendo la salud corporal y mental, aparte de ser un vehículo para la experiencia mística.

Por otro lado, si observamos los significados de algunas de las posiciones de manos de la cultura mesoamericana, como pueden ser: tranquilidad, concentración, liberación del miedo, meditación, etc, llegamos a ver cómo están relacionados con diversos estados mentales. El gesto de la mano simboliza ese estado interior de la mente; y, por otro lado, lo provoca en la persona que lo realiza. Pero lo importante es que demuestra la conexión que existe entre el gesto de la mano y el estado mental del ser. La mano está conectada a la mente, a algunos procesos mentales, y estos mudras son una evidencia. Por tanto podemos decir que los gestos de las manos son el reflejo exterior del estado interior. Son un símbolo del estado interior.



3.17- Figura en posición típica de los jugadores de pelota, así como de los chamanes. México, olmeca, 600-500 a. C.



3.18- Figura gesticulante, seguramente chamán por la posición de sus piernas (plantas de los pies hacia arriba como la postura de contemplación y meditación en la iconografía oriental), realizando gestos rituales para entrar en trance. Culturas de Occidente, Fase Guerrero.

Continuando con lo anterior, también observamos en los significados de otras posiciones de manos, como son: adoración, dispensar favores, instruir en sabiduría, consagración, etc., que las manos son una muestra de la actitud interna del ser. En este caso la actitud interna va dirigida al exterior. Las manos son una muestra de la intención mental y emocional del que realiza el gesto. Por ejemplo, el hombre al juntar las palmas de sus manos para orar o adorar a un dios, está en un estado de recogimiento interior, a la vez que su rezo es una acción que exterioriza sentimientos y actitudes hacia el dios. Las manos concentran la fuerza del sentimiento y de la intención que se pone en ese acto, y a la vez lo potencian. Una escultura de una figura orante se representa con las manos juntas a la altura del pecho. Esta posición es la que simboliza el estado orante. En ella entendemos el estado o la actividad interior que simboliza.

Actitud y estado interno del ser, como hemos podido ver, son aspectos que quedan representados en los gestos de las manos de las obras de arte de Mesoamérica. En ellas vemos la conexión existente entre el gesto de la mano y la interioridad psíquica, que es plenamente evidente en este arte. Lo que apoya la tesis que venimos defendiendo en esta investigación.

Para finalizar podemos decir que los gestos simbólicos de las manos son una parte esencial del arte, la religión y la danza en Mesoamérica. En el arte queda reflejada su importancia en estos ámbitos. Los significados que encierran las manos simbólicas mesoamericanas están cargados del pensamiento religioso de esta cultura. Y sus sentidos están estrechamente relacionados con los estados interiores y las actitudes mentales y emocionales. Las manos transmiten conceptos simbólicos, y en todo caso son vehículos trascendentales que promueven la experiencia mística.

- CITAS:

¹ Mesoamérica es una región que los americanistas distinguen como de altas culturas, y cuyos límites se encuentran entre una línea que corre al norte de la capital de México, y otra que corta América Central por Honduras y Nicaragua. Entre las civilizaciones superiores que se desarrollaron en Mesoamérica destacan la olmeca, la maya y la azteca.

² Los Códices Prehispánicos son una tira de papel plegado a modo de biombo donde se dibujaban figuras y glifos que luego se pintaban de colores. Se leían de derecha a izquierda, como los textos orientales.

³ Los olmecas fueron un antiguo pueblo que habitó una zona en torno al golfo de México.

⁴ Samuel Martí, *Mudra. Manos simbólicas en Asia y América*. México, Ediciones Euroamericanas, 1992, pág. 12.

⁵ El Códice Dresde está compuesto de 39 hojas. Sus medidas son 3,40 metros de largo por 20,5 metros de ancho.

⁶ Está realizado en el periodo clásico medio o es una copia de esta época.

⁷ Op. cit, pág. 24.

⁸ Paul Rivet, *Orígenes del hombre americano*. Fondo de cultura económica, México, 1960.

⁹ Stuart Piggot, *Arqueología de la India prehistórica*. México, Fondo de Cultura Económica, 1966, pág. 120.

¹⁰ Una estela encontrada en el siglo XIX en Paraíba, Brasil ha sido autenticada como una estela fenicia del siglo VII a. J.C., en la que hay una inscripción que explica que fue realizada por náufragos fenicios.

¹¹ Recordemos que el budismo nace a mediados del siglo VI a. C.

¹² Samuel Martí, *Mudra. Manos simbólicas en Asia y América*. México, Ediciones Euroamericanas, 1992, pág. 93.

¹³ Ibid.

¹⁴ Paul Kirchoff, *The diffusion of a great religious system from India to Mexico*. Acta 35 th Int. Cong. Amer. México, 1962.

¹⁵ Gordon F. Ekholm, “*A possible focus of asiatic influence in the late classic cultures of Mesoamericana*”. *Memoirs for American Archaeology. Asia and North America Transpacific contacts*. Salt Lake City, pág. 72, ss.

¹⁶ Samuel Martí, *Canto, danza y música precortesianos*. México, Fondo de cultura económica, 1961, pág. 67.

¹⁷ Estos mudras son los que Samuel Martí enumera en su estudio sobre el tema. Se ha trasladado en su totalidad el texto, con una variación en el Bhumisparsa mudra. En éste se ha corregido la posición de la palma, ya que erróneamente la situaba hacia arriba. Samuel Martí, *Mudra. Manos simbólicas en Asia y América*. Pág. 128 y 129.

¹⁸ Op. cit., pág. 69.

4- LA MANO EN EL ARTE DEL ANTIGUO EGIPTO. SIMBOLOGÍAS Y GESTOS.

4.1– INTRODUCCIÓN AL ARTE DEL ANTIGUO EGIPTO.

La civilización del antiguo Egipto, una de las más antiguas de la historia del hombre, creó un arte muy característico cuyo estilo le diferencia totalmente de cualquier expresión artística de otras culturas. El arte egipcio estaba relacionado con todos los aspectos de la vida del hombre y de la cultura, por lo que religión, política, lengua e historia, participaban de alguna manera en el arte.¹ Para comprender éste en su totalidad, uno debe sumergirse en el conocimiento de estos aspectos, especialmente la religión y la escritura jeroglífica.

Las creencias de los hombres del antiguo Egipto regían sus vidas. Tenían la convicción de que la vida terrestre era efímera, y se preparaban durante ésta para alcanzar la vida eterna. El valor que daban a la muerte, tan arraigado en su religión, permitió la proliferación de un arte funerario espectacular jamás superado por otras culturas. Sus creencias religiosas les hacían rodearse de obras artísticas tanto en la vida como en la muerte. Además de los templos y las tumbas, las casas egipcias estaban llenas de estatuas, objetos, utensilios, joyas y amuletos. Ornamentos y objetos cuyo fin estaba ligado a la religión y que guardaban un contenido simbólico. Podían ser objetos funcionales pero siempre contenían un valor religioso. De este modo, la obra de arte podía ser apreciada por lo que era y por poder ser disfrutada, pero su verdadera importancia residía en el fin religioso al que servían.

Además de infundir en el pueblo creencias religiosas y éticas, el arte era un bien sabido medio de propaganda de gran poder, que era utilizado para en-

salzar al faraón y sus gestas. También sirvió al poder sacerdotal, para glorificar a los dioses, y para establecer las diferencias y relaciones entre clases sociales. Sirviendo a estos fines, el arte se impregnaba de simbolismo, convirtiéndose éste en una característica intrínseca del arte egipcio.

“El tema único y común que se encuentra invariablemente en el arte egipcio es su mensaje simbólico.”²

La escultura y pintura egipcias como lenguajes plásticos, encierran otro tipo de lenguajes como son el jeroglífico y el gestual. En ambos el símbolo estará presente de una manera cuantiosa y fecunda. En realidad, la simbología es inseparable del arte egipcio, todo se impregna de ella. El lenguaje jeroglífico es de gran importancia en este arte, y de hecho es una de sus señas de identidad. Los jeroglíficos invaden las superficies de los elementos pictóricos y escultóricos acompañando a las imágenes y aportando más información al conjunto. Los jeroglíficos forman parte del arte. De hecho, es de ellos de quien toma sus formas el arte. Y el lenguaje corporal es igualmente relevante. Estará muy presente en el arte con sentidos muy establecidos. De éste nos interesa el lenguaje gestual de las manos, que en Egipto comprende un amplio ramillete de posturas, que definen la escena conjuntamente con otros elementos que aparecen en ella. Los gestos manuales son reveladores en cuanto a que aportan los sentidos más profundos de la imagen.

La mano se nos muestra en Egipto de formas muy distintas y con simbologías propias que incluso heredarán culturas posteriores, como la griega, con algún tipo de metamorfosis. Aparecerá en los jeroglíficos ya de manera aislada, con diversas poses y formas, o en los ideogramas que representan personas o divinidades realizando diversos gestos que dotarán a cada signo de un significado personal. Lógicamente, en la pintura, la escultura y en objetos de variado tipo, la mano estará presente. Se verá de manera aislada, en representación de un Dios o como amuleto. Y muy profusamente aparecerá en los gestos expresivos de las figuras humanas y divinas.

De igual modo que se crea el canon de representación egipcio, desde bien temprano queda establecido un código gestual y simbólico con el que representar cualquier tipo de personaje y de escena. Cada figura, tanto humana como divina, podrá ser representada de una manera definida y realizando unas tareas específicas. Las posturas y gestos serán indicativos de la clase social del personaje.

La mano es un elemento corporal mediante el cual el personaje se relaciona con el entorno, y así manifiesta actitudes y acciones, además de emociones. La mano y sus muy diversas poses están presentes en el arte en escenas de todo tipo. La tipología gestual egipcia queda establecida y cada acción o expresión distinta es mostrada o evidenciada por un gesto particular. Los rituales religiosos tendrán sus ademanes singulares y diferentes entre sí, muy importantes para la cultura egipcia. Las manos toman en el arte las mismas posiciones realizadas en la práctica real de estas ceremonias. Ritos mágicos que buscan influir tanto en la vida terrenal como en la vida tras la muerte, y que cargados de simbolismo religioso eran de vital importancia en el vivir cotidiano de este pueblo. En ocasiones los gestos se sintetizan, y el arte muestra aquel más representativo. Habrá distintos gestos manuales para mostrar por ejemplo el ritual de la recitación de las glorificaciones, la realización de ofrendas, la invocación, la adoración u otros tipos de ritos, algunos exclusivos del faraón. Todos ellos serán explicados más adelante, de este modo podremos observar la relación directa del gesto de la mano con el sentimiento interior del ser, su actitud e intención. Lo que sí parece estar claro es que los gestos protectores junto con los gestos rituales propiciatorios son los que primero se representan en el arte del antiguo Egipto.

Para estudiar el lenguaje manual de las figuras del arte egipcio, conocer sus gestos y simbologías, primero realizaremos una introducción acerca del desarrollo del arte egipcio, analizando aspectos globales del arte y del gesto manual en las representaciones artísticas. Seguidamente hablaremos de los signos jeroglíficos, elementos de importancia como precursores del arte, entre los que están presentes las manos y las figuras realizando gestos manuales. Su simbolismo proporcionará información de gran utilidad para definir aspectos y significados de las distintas poses de manos que podemos encontrar en la escultura y la pintura

egipcia. Continuaremos con la simbología y la magia, de la que está impregnado este arte, y con el lenguaje gestual de las manos. Ahondaremos en los tipos de posiciones que toma la mano, enumerando y definiendo los ademanes más representativos y característicos de este arte, sus significados y las escenas en donde aparecen. Y finalmente, realizaremos un estudio sobre aspectos relativos a la religión en los que la mano aparece como símbolo de la creación o identificando con su gesto a una divinidad particular.

4.2- LA EVOLUCIÓN DEL ARTE EGIPCIO.

Desde sus inicios, el arte egipcio experimenta evoluciones y pequeños cambios graduales, aunque se puede considerar un arte homogéneo que comienza a variar con la influencia griega y soporta mayores transformaciones al romanizarse y, por último, al cristianizarse. El arte del antiguo Egipto perdura durante más de cuatro milenios, desde la época predinástica hasta la última etapa copta. Hacia el año 4.000 a. C.,³ en el periodo neolítico, se sitúa el comienzo de la época predinástica arcaica, encontrándose el origen del arte egipcio en el arte prehistórico. Entonces, había dos culturas diferenciadas, la del Alto y la del Bajo Egipto, con dos cultos religiosos diferentes.⁴ El periodo dinástico comienza entre los años 3.100 y 2.890 antes de nuestra era, cuando el rey Menes-Narmer une el Alto y el Bajo Egipto. Es el primer personaje histórico que se conoce y el que da comienzo al periodo histórico del antiguo Egipto. De vital importancia es el hecho de la unión del Alto y el Bajo Egipto en un solo Estado, ya que esto estabilizó las relaciones políticas, sociales y económicas, reflejándose en el arte. Tres milenios perdurará el Egipto faraónico, hasta el año 332 a. C. que da comienzo la época griega, tras la cual viene la romana que se extiende desde el 30 a. C. hasta el 395 d. C. En el siglo IV comienza la época copta donde Egipto se convierte en una provincia del Imperio Bizantino, finalizando la historia antigua de Egipto. No obstante, se suele marcar como el fin del arte del antiguo Egipto el momento en el que Egipto pasa a formar parte del Imperio Romano, ya que éste se ve influenciado por el romano apartándose poco a poco de su finalidad y perdiendo gradualmente su original estética.

La civilización que surge alrededor del Nilo es la que da origen al arte del antiguo Egipto. Los objetos⁵ hallados en las necrópolis de estas poblaciones neolíticas situadas en distintas zonas del Alto y el Bajo Egipto, ponen de manifiesto sus creencias de ultratumba. En la cultura llamada Nagada I (4.000 a 3.500 a. C.), desarrollada en el Alto Egipto, se observa ya un avance de la cultura que da lugar a objetos nuevos hasta ese momento, como son paletas para cosméticos, figuritas de arcilla y marfil, mazas de guerra y recipientes de piedra y cerámica de otro tipo. Aquí aparecen las primeras figurillas de mujeres con los brazos alzados (il. 4.1), aunque es en la cultura Nagada II (3.500 a 3.100 a. C.), desarrollada en el Alto Egipto y extendida hasta el Norte del Fayum y en algunos puntos del Delta, donde éstas son más profusas, hasta el punto de convertirse en un gesto característico de las figuras de este periodo, que incluso es representado en la cerámica. En estas primitivas representaciones femeninas podemos observar la peculiar posición de sus brazos, alzados al cielo, y el gesto de sus manos. El significado de este gesto ha sido motivo de especulación. Hemos encontrado que para algunos estudiosos⁶ se trata posiblemente de un gesto de lamentación y una representación de la diosa madre. Sin embargo para otros se trata de un gesto propio de una danza. En este caso, podría tratarse de una danza en la que las mujeres al elevar sus brazos imitaban las cornamentas de las vacas, a la vez que con su voz reproducían el mugido de las mismas. Nos dicen Bendala y López Grande que *“danzas similares, de carácter ritual, en las que participan mujeres que desean asegurar su fertilidad, se han documentado en grupos culturalmente muy atrasados del Sudán actual.”* No se pueden pasar por alto estas similitudes culturales aunque no se tenga una certeza absoluta de que se trate de lo mismo, pero es perfectamente posible, y lo más lógico, que reproduzcan una danza de carácter ceremonial. De tal modo que estas figuras serían la manifestación de un rito reproducido en un objeto material, que viene a recordar el hecho mismo del ritual con todo su significado simbólico, reforzándolo mediante su presencia física permanente.

La importancia de esta representación femenina con la actitud que se muestra es clara, pues aparece tanto en esculturas de bulto redondo de pequeñas dimensiones, como pintada sobre la cerámica. En este último caso las mujeres están acompañadas de hombres y en las mismas escenas hay dibujados barcos

con remos. La tesis del ritual es la más aceptada en este tipo de representaciones, otorgándole valores relativos a ciertas perspectivas de renacimiento tras la muerte, de regeneración, o para favorecer la fecundidad.



4.1-Figurita mágica. Época amratiana o Nagada I, Predinástico. Gesto de danza

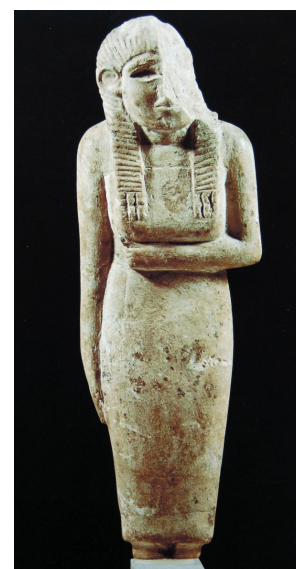
Entendemos pues que ya desde los inicios, seguramente, el arte reproduce los ritos realizados por el hombre, dejando constancia de su cultura y costumbres, y por tanto, de su propia vida y existencia. En estos, los gestos manuales son parte esencial pues son el vínculo activo que les pone en contacto con las fuerzas del universo. Aquellas que quieren movilizar para su propio beneficio.

En el tercer milenio antes de Cristo, Egipto es ya una civilización avanzada en la que concurren los inicios de la escritura con las primeras obras arquitectónicas de carácter monumental. En el periodo predinástico tardío (3.300 a 3.100 a. C.) se sientan algunas de las bases que en el periodo siguiente van a suponer las reglas de representación del arte o canon egipcio. En lo que se refiere a las imágenes pictóricas de cuerpos, éstas se representarán de perfil, exceptuando el torso que se mostrará de frente, y siempre mostrando los dos brazos. Esta forma de estructurar, de distribuir el cuerpo, se convertirá en un convencionalismo que en pocas ocasiones presentará variaciones. Por otra parte, las composiciones artísticas son caóticas, salvo excepciones, lo que cambiará en el periodo siguiente donde las escenas se dividen en franjas facilitando la lectura y, por lo tanto, mejorando la comprensión de la obra. Este tipo de composición visto en pintura y bajorrelieve está relacionado con la distribución de los jeroglíficos.

En la estatuaria egipcia, propia ahora de formas simples y esquematizadas, ya se comienza a ver lo que va a suponer una característica en el periodo posterior: las figuras construidas sobre dos ejes, el horizontal dado por la posición del brazo flexionado y la línea de la vestimenta, y el vertical por el brazo extendido

con la mano abierta. También se observan particularidades propias de la estatuaría mayor, como son la compactibilidad de la escultura en piedra y la importancia de la masa. No obstante predomina la construcción sobre ejes verticales donde los brazos aparecen extendidos a lo largo del cuerpo con las manos abiertas pegadas a los muslos.

El arte se transforma a partir de la unión del Alto y Bajo Egipto. Desde los inicios de la época dinástica se elaboran las reglas del canon de representación humana, gracias a las cuales el arte del antiguo Egipto conservará su particular estilo a lo largo de su historia artística. Los artistas, que llegaron poco a poco a este canon, en el transcurrir del tiempo se esforzarán en evolucionarlo para ir dándole rasgos más realistas. Junto al avance que supone el canon de la frontalidad, se suma el de la perspectiva proyectada. El arte para los egipcios debía representar la “verdad” y por tanto no se representaban los objetos como se veían sino como eran. Otra regla suponía la de representar a una escala mayor los personajes principales.



4.2- *Figura femenina*. De Abydos, I Dinastía.

En la primera época dinástica, la época tinita que comprende las dos primeras dinastías (3.100 a 2.686 a. C.), se fijan las tipologías de la estatuaria. Así se darán estatuas del rey, de dioses y de particulares o dignatarios tanto de pie como sedentes. En las esculturas sedentes, los brazos van pegados al cuerpo mientras una o las dos manos están apoyadas en las rodillas. Cuando es una sola mano la que apoya, el otro brazo está doblado con la mano en el pecho o sobre el vientre. Esta última mano está bajo el manto del jubileo⁷ en el caso de los reyes. Las manos se mostrarán tanto abiertas como cerradas, indicándose generalmente los dedos, las uñas y los nudillos. La compactidad que existía en el periodo predinástico da paso a un modelado mayor de las formas.

De esta época son las primeras estelas, relieves a gran escala, descu-



4.3- Estatua de Djoser. Imperio Antiguo, III Dinastía. Encontrada en el serdab de Djoser, es la primera estatua conservada de un rey a tamaño natural. Lleva el manto del jubileo o fiesta sed.

biertas en Abydos. Encargadas también por particulares, sus características serán las propias de las futuras estelas funerarias. El tema principal es la toma de posesión de las ofrendas por parte del fallecido. Éste aparece representado sentado, con la mano abierta estirada hacia la mesa de ofrendas en un gesto que simboliza la aceptación de éstas. La otra mano se muestra replegada en el pecho, cerca del corazón, portando los símbolos de su posición social, o el signo del *semb* que es una bandeleita plegada que simboliza la salud. Este motivo iconográfico será repetido innumerables veces a partir de este momento teniendo una larga vigencia, y convirtiéndose en una escena típica con un gesto manual característico en las representaciones artísticas de carácter funerario. No obstante, habrá diferentes representaciones de este tema, así podía aparecer el difunto solo, o acompañado de la esposa o hijos también fallecidos. Y a veces, enfrente, se representan a los familiares realizando las ofrendas al ka del difunto, con la mano alzada y estirada invocándole, y ejecutando el ritual mágico que espiritualiza los alimentos ofrendados. Realizan un conjuro a veces asistidos por un sacerdote que, de espaldas, detiene los malos espíritus con las manos elevadas. El sacerdote realiza el ritual funerario

del *setep sa*, que se traduce por *lanzar el fluido de la vida*. Es un acto que se ejecuta para dar una protección mágica a una persona. El oficiante se pone detrás con las manos abiertas colocadas al nivel del cuello y realiza pasos de manos o gestos hipnóticos.

El Imperio Antiguo (2.686 a 2.181 a. C.) se caracteriza por un desarrollo del arte y de la civilización. Es la época en la que se construyen las pirámides de Gizeh y la Esfinge, además de las mastabas monumentales y los templos. Es la llamada época clásica, periodo de riqueza y esplendor artístico, donde la política



4.4- *Estela funeraria*. Imperio Medio, XII Dinastía. El difunto con el gesto de su mano, acepta las ofrendas de manjares que les presenta su hijo, que a su vez realiza el gesto de llamada o invocación a sus espíritus. El sacerdote ritualista protege al niño en el acto de recitar las preces, realizando pases de manos sacramentales de la liturgia *setep sa*.



4.5- *Estatua de Horus ejecutando el rito Setep sa: lanzar el fluido de vida que asegura la protección mágica a una persona*. Imperio Medio, XI Dinastía.

económica y cultural será un modelo de referencia de periodos posteriores por el alto grado que alcanzó a todos los niveles, sobre todo en el campo del arte. Las tumbas que se suceden alrededor de las pirámides son decoradas con bajoalieves y pinturas, así como con esculturas de bulto redondo adosadas a los muros o exentas de los fallecidos a los que pertenecían, a veces acompañados de algún familiar. Las esculturas que representaban al difunto no podían faltar pues eran su sustituto en el caso de que su cuerpo momificado se destruyese. En esta época se realizarán pequeñas esculturas de los faraones, y a partir de la III Dinastía se dan las primeras esculturas de tamaño natural. A partir de la IV Dinastía surgen en el contexto funerario las primeras escenas de vida cotidiana. Todas las escenas representadas tenían la finalidad de servir al difunto para toda la eternidad y con ellas pretendían proveerle de todo lo necesario en la otra vida. La imagen tiene

para los egipcios una fuerza mágica, y su representación adquiriría valores de realidad.

También de este periodo son las famosas tríadas de Micerinos (il.4.6), grupos escultóricos formados por el faraón, la diosa Hathor y la personificación de un nomo egipcio diferente cada vez. En la ilustración que mostramos, el faraón situado entre las dos imágenes femeninas es abrazado por ellas. Éstas rodean con un brazo cada una la espalda del rey simbolizando protección. Esta actitud protectora también se entiende como una promesa de fertilidad por parte de Hathor de los nomos egipcios que proveerían eternamente al faraón con sus productos. Las tríadas eran ocho pero no todas se conservan, y la actitud o posición de manos y

brazos cambia de unas a otras, pudiendo ver en otras esculturas al faraón de la mano de la diosa.

En el Imperio Antiguo se establecieron reglas tanto de composición como de construcción que prevalecieron durante casi tres mil años, hasta el final del arte egipcio. No obstante, las normas e indicaciones también dejaban margen a la invención artística. Junto con la forma de estructurar la obra, y la forma de representar el cuerpo, se establecen unos tipos de posiciones y gestos estandarizados utilizados según los contextos y los tipos de personajes representados. Los gestos manuales se tipificarán y constituirán un lenguaje icónico y simbólico que servirá a los fines del arte. Estos formarán parte del canon artístico egipcio que perdurará a lo largo de su historia tan sólo con alguna pequeña variación. Se dará, por tanto, una normalización de



4.6-Tríada de Micerinos. Gizeh, Imperio Antiguo, IV Dinastía. El faraón entre Hathor y deidad del nomo de Dióspolis. Actitud de protección.

los gestos manuales.

“En el canon únicamente existían dos posiciones: caminando o sentado. Sin duda, esto condicionaba los gestos de los personajes. Si se preveía un brazo levantado hacia adelante, el personaje tenía la mano izquierda levantada y la derecha hacia abajo, siguiendo la línea del cuerpo.”⁸

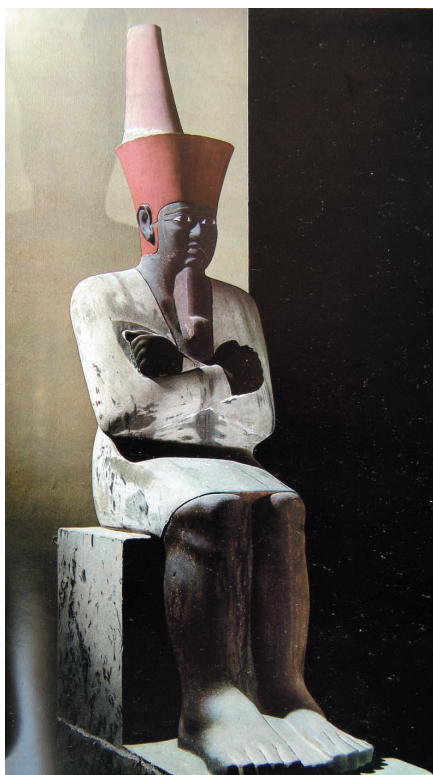
Esta observación de Michalowsky pone de relieve los problemas que podía plantear la postura corporal general, limitando de alguna manera la expresión de algunos gestos. Necesariamente ésta influía y condicionada las posiciones manuales, pero para todas había convenciones establecidas.

Las normas artísticas egipcias planteaban diferencias de representación según los diferentes personajes mostrados. Los dioses, los soberanos y los altos funcionarios se representaban en actitud hierática. Los retratos son sintéticos. No se atisba ninguna emoción o sentimiento en los rasgos faciales. Podían aparecer en posición sedente o de pie, caminando. El faraón es Horus viviente y como ser divino se le representaba en eterna e intemporal juventud.⁹ Cuando se le representa de pie, en actitud de marcha, las manos están cerradas y cuelgan a los lados de su cuerpo. La otra posición posible para el faraón, prevista en el canon, es sedente. En este caso, la posición más común de las manos es descansando en los muslos. Estas dos maneras de representar al faraón son las más usuales en los retratos oficiales. En otro tipo de representación del faraón, éste puede aparecer sentado con los brazos en cruz y los puños cerrados sobre el pecho, reproduciendo el gesto de Osiris, el rey momificado del más allá. Y cuando se trata del faraón de pie, éste puede estar realizando un variado tipo de actividades, normalmente simbólicas o pertenecientes a rituales. En estos casos los gestos manuales son muy diversos, y se detallarán más adelante.

Otras normas regían la representación de la segunda clase social formada por los funcionarios, que no dan órdenes pero que las transmiten o ejecutan. En estos sí se aprecian los rasgos personales del rostro y los defectos fisonómicos. Las reglas del canon que expresan su rango social permanecían (posición hierática



4.8- *Músicos, cantores y danzantes*. Escena de la mastaba de Ny-kheft-ka, de Sakkara, V Dinastía, Imperio Antiguo. Los personajes que conservan el color son los cantantes cuyo gesto de la mano derecha representa el chasquear de los dedos, mientras que con la otra siguen el ritmo batiendo las manos sobre las rodillas. En el registro de abajo las danzantes en un paso coreográfico elevan sus manos. A la derecha otros dan palmas.



4.7- *El rey Mentuhotep-Nebhepetré*. Imperio Medio, Dinastía XI. Gesto osiriaco

sentada o caminando) pero su cuerpo no es idealizado. Se representan de manera realista. A esta clase pertenecían los escribas, los que aparecen sosteniendo en las manos los instrumentos de su oficio, pero no los que aparecen trabajando, que forman parte de la siguiente clase social.

Y finalmente, los esquemas de representación de los personajes de la tercera clase social, formada por los trabajadores manuales, no respetan las reglas de frontalidad de hombros, ni las de posición del cuerpo. Para estas figuras hay una mayor libertad de ejecución. El realismo es mayor y por tanto la expresión también lo es. Se representan escenas cotidianas de trabajo, donde se muestran las tradiciones y el vivir diario de este pueblo en aquellos tiempos.

Las manos realizan las tareas diarias, pero en muchos casos la narración hace uso de gestos manuales exagerados.

*“...un trabajador egipcio, cortando madera o matando a un buey, se reducía, para el artista, a unos cuantos gestos característicos. A esto hay que añadir el estilo específico del gesto entre los orientales, para nosotros algo teatrales, y la especialidad en cada oficio....”*¹⁰

Como vemos el cuerpo se representará de distintas formas según el personaje mostrado, y de ello dependerá igualmente un mayor o menor grado de libertad estilística. También habrá pequeñas diferencias en la representación humana en posición sedente o de pie caminando, entre el Imperio Antiguo y el Nuevo, dejando aparte la época ptolemaica.

En las estatuas sedentes encontramos habitualmente un brazo replegado en el pecho y el otro estirado sobre la pierna, y también los dos brazos, uno sobre el otro, en el pecho. Las manos pueden aparecer abiertas o con el puño cerrado, encontrando normalmente una de cada. De pie es más habitual encontrar las posturas con un brazo a lo largo del cuerpo y el otro doblado sobre el pecho.

A partir de la V Dinastía se vive un apogeo en las representaciones de personajes que no pertenecen a la realeza en las esculturas de bulto redondo. Así habrá distintos tipos y combinaciones, pudiendo encontrar personajes de pie, sentados, agachados o de rodillas. Aparecerán personas solas o acompañadas, incluso también de sus hijos. Serán frecuentes en este momento las parejas de esposos, tanto de pie como sentados. El grupo escultórico de Micerinos y su esposa (il. 4.9), que le abraza por la cintura mientras apoya su otra mano en el brazo de él, servirá de modelo para la estatuaria privada. Será usual en las parejas de esposos, que la mujer rodee con su brazo la espalda del esposo apoyando la mano sobre el hombro o sobre la cintura del marido. Este tipo de gesto, de contacto manual, estará cargado de simbolismo amoroso y afectuoso reflejando la unión de la pareja. A partir del Imperio Nuevo el afecto será por parte de los dos esposos encontrándose más imágenes de parejas cogidos de la mano.



4.9- *Micerinos y su esposa*. Gizet, Templo en el Valle de Menkaure, Imperio Antiguo, IV Dinastía. Gesto de unión y afecto.



4.10- *Pareja real, Akhenatón y Nefertiti*. Amarna, Imperio Nuevo, XVIII Dinastía. Los sentimientos y los afectos se reflejan en la época armaniana, como en esta escultura donde los reyes se cogen de la mano, gesto que simboliza amor-uniión, fecundidad y renacimiento.

En el Primer Periodo Intermedio habrá una decadencia tanto en el arte como en otros ámbitos, siendo escasas las obras escultóricas. Sin embargo, en el Imperio Medio (2.125 a 1.650 a C.), se dará un renacimiento y una renovación del arte y de la civilización. Intentan seguir los modelos del Imperio Antiguo. Se democratizan los ritos funerarios. Las pinturas en las tumbas aumentan sus proporciones. Los esquemas de algunos temas se transforman, la composición es más densa. Los gestos de las manos continúan teniendo un valor comunicativo y simbólico excepcional.

En el Imperio Nuevo (1.550 a 1.069 a. C.) se da el momento de mayor desarrollo del arte y de la cultura. Egipto está en una fase en la que es la máxima

potencia política, militar y económica. La escultura monumental mostrará el poder del faraón. La capital se traslada a Tebas. Los enterramientos se sitúan en el Valle de los Reyes y el de las Reinas, en el lado occidental del río Nilo. Son hipogeos excavados en la montaña tebana muy decorados con pinturas y bajorrelieves con temas religiosos sobre la vida del más allá del fallecido. Los templos se construyen alejados de sus tumbas y están decorados con escenas sobre la vida del faraón, incluyendo campañas militares, así como escenas religiosas que reproducen ritos. Es el momento en el que surgen los colosos. Anteriormente al arte armaniano el clasicismo llega a su máximo esplendor. La gracia y la elegancia se mezclan con los esquemas preestablecidos. Aunque habrá dos corrientes artísticas, una más conservadora y otra innovadora que pretende dar a las escenas la expresión máxima. Esto queda patente en la gesticulación acusada que se da en muchas escenas. La gesticulación manual también se enriquece y adquiere más matices desarrollando diversidad de enfoques para un mismo sentimiento. Así, algún tipo de emoción o sentimiento pasa a representarse con una mayor variedad formal en una misma escena, lo que repercute en un mayor realismo y expresividad. Esto se puede percibir en escenas funerarias (il. 4.11) donde se muestran plañideras ante la momia. Sus gestos y poses dramatizan altamente el momento.

En este periodo de apogeo artístico es cuando se da la célebre herejía



4.11- *Plañideras en la procesión fúnebre de Ramsés*. Tumba de Ramsés, Tebas. Imperio Nuevo, Dinastía XVIII. Gestos típicos de dolor por parte de las plorantes, exceptuando a tres mujeres que realizan el gesto de alabanza.

amarniana.¹¹ Aparece el realismo en las figuras reales, hecho ordenado por el faraón Akenatón de la XVIII Dinastía. Esto se hará extensivo a las personas de su entorno. Las escenas intimistas que reflejan aspectos humanos de la familia real aparecen en este periodo. La pintura se erige disciplina artística independiente, anteriormente supeditada a la policromía de estatuas y bajorrelieves. Todo el arte alcanza un gran dominio y perfección técnico y artístico. También es un momento de esplendor del arte decorativo. La glorificación del rey y de los dioses se observa en las grandes estatuas de granito y los bajorrelieves templos. El bienestar social se ve en los numerosos retratos de escribas, arquitectos de esta época, y en las estelas funerarias de personas comunes y las tumbas decoradas de artesanos y canteros. Los esquemas del canon ya no son tan marcados. Las figuras se muestran más ágiles y refinadas en una búsqueda de la belleza. El tema principal de este periodo es el de extranjeros. Se muestran vencidos por el faraón, como prisioneros o como portadores de tributos. A partir de ahora en los muros de los templos aparecen los grandes relieves narrando batallas y hazañas bélicas de los



4.12- Detalle de Ramsés III caminando sobre los enemigos derrotados. Templo funerario de Ramsés III, Medinet Habu, Imperio Nuevo, XX Dinastía

faraones. Por este motivo proliferan los gestos manuales que tienen que ver con estos temas, como son las manos atadas a la espalda (il.4.12) símbolo de dominio del enemigo, así como otros gestos que igualmente definen esta circunstancia.

En el mismo Imperio Nuevo, cuando surge la herejía armaniana, el arte sufre una fuerte transformación. No era fácil romper con el canon establecido, pero Akenatón quiso librar al arte de los convencionalismos y de las reglas que lo limitaban. Era difícil, ya que como comenta Michalowsky *“las reglas del canon eran*

sacralizadas por la representación tradicional de los dioses y de las ceremonias oficiales.” Pero esto cambia y deja de existir la limitación de los temas oficiales ya que este faraón autoriza la composición de escenas más cotidianas donde se aprecia el carácter humano del rey y sus sentimientos. De este tiempo, las mayores creaciones son pinturas y bajorrelieves de escenas íntimas de la vida de la corte. En éstas se verá ampliada la gama de gestos manuales que utilizaba el arte egipcio, pudiéndose observar diversos gestos de tipo cariñoso (il. 4.13). Son usuales los relieves donde aparece la familia real haciendo sus ofrendas a Atón, el dios Sol “*que alarga sus rayos para acariciar con sus múltiples manos a sus seres queridos.*”¹² Igualmente representan a los reyes realizando gestos tiernos entre



4.13- Las dos princesas Neferneferuaton-Tasherit y Neferneferure. Palacio Real de Amarna, Imperio Nuevo: época amarniana, XVIII Dinastía. Gesto de ternura, en una época donde es novedoso mostrar los sentimientos

ellos y en actitud cariñosa con sus hijas (il. 4.46). El retrato naturalista del rey lo aplicarán a las demás personas relacionadas con él. Pero la libertad permitida en este periodo acabó degenerando en un manierismo.

El arte amarniano desaparece a la muerte de Akenatón. Tras éste, se vuelve a las antiguas tradiciones. El arte de la tumba de Tutankhamon muestra el retorno al antiguo canon, y la victoria de los sacerdotes del Amón tebano. Se vuelve a las antiguas formas y de nuevo predominarán los temas del rey presentando ofrendas

a los dioses, y las procesiones litúrgicas. Pero el arte armaniano dejará su huella en el arte posterior. El movimiento de las figuras se percibe más ligero, continúa el gusto por los detalles, y lo más importante, habrá más originalidad y complicación en los gestos, en los que además se da cierta teatralidad. Incluso en temas tradicionales.

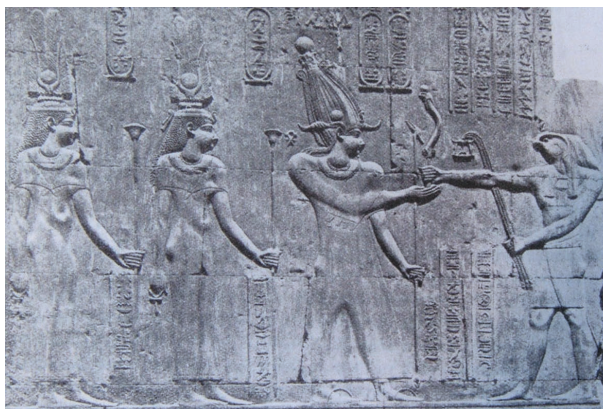
Podemos observar como cambia la posición del rey con respecto a las divinidades en el transcurrir del tiempo, afectado por los cambios religiosos. En el Imperio Antiguo, el faraón hablaba de igual a igual a la divinidad. En el Imperio Medio, el rey se representa en la procesión ritual o danzando ante la divinidad. Y en el Imperio Nuevo, el faraón se postra de rodillas ante el dios con una actitud aún más humilde ante la divinidad. El rey arrodillado e inclinado ante el dios es un nuevo tipo de representación del Imperio Nuevo.

En el Tercer Periodo Intermedio (945 a 664 a. C.) comienza el crepúsculo del arte egipcio. A partir de la XXI Dinastía se da el desmembramiento del país. Se suceden dinastías de origen diverso. El poder real es débil lo que crea unas condiciones desfavorables para el arte.

En la época griega (332 a. C. a 30 d. C.) con la Dinastía Ptolemaica, Alejandría, la nueva capital formada en el 304 a. C., se convertirá en la mayor ciudad del mundo antiguo. Los reyes patrocinaron el desarrollo de la ciencia y las artes, y favorecieron su introducción en el interior del país. Se conservaron las antiguas costumbres a la vez que se dio una helenización de Egipto. Las culturas no se mezclaron y se desarrollaron de forma paralela. De esta manera coexistieron dos estilos artísticos, el alejandrino¹³ que era helenístico, y el ptolemaico¹⁴ que era el egipcio tradicional. De estilo alejandrino se crearon monumentos representativos de su cultura y esculturas de tipo helenístico. Cabe destacar las abundantes representaciones de Horus-Harpócrates helenizado, de interés para esta investigación por el gesto manual característico que realiza, y del que hablaremos en el apartado dedicado a la religión. Ésta y otras imágenes servirán a los nuevos cultos.

En la época romana (30 a 395 d. C.) Egipto sufre una romanización, aunque

4.14- Relieve donde Horus otorga sus dones a Ptolomeo VIII, Cleopatra II y Cleopatra III. Templo de Horus y Sebek en Kom Ombo. Estilo egipcio antiguo, mediados del siglo II a. C.



los romanos tuvieron que adaptarse a las antiguas tradiciones tan arraigadas y hacer concesiones. Los estilos se mezclan y de este modo podemos ver esculturas de los emperadores representados a la manera del faraón, con actitud hierática y con el faldellín. Hibridaciones estilísticas que suponen una mezcla disonante. Los gestos manuales que realizan los emperadores en las esculturas exentas, serán aquellos típicos ademanes que veremos en el arte romano. Se dará una superposición de estilos y de ideas que producirá una iconografía y temática peculiares, pudiéndose ver por ejemplo dioses con toga romana. En los sarcófagos las pinturas mantendrán el contenido filosófico-religioso de siempre.

El antiguo Egipto ha dado obras maestras al arte manifestando la riqueza creativa y la maestría de escultores, pintores y arquitectos. Estos inventaron y fijaron reglas estéticas creando el canon egipcio. Reglas que perduraron en el tiempo con algunas variaciones de un periodo a otro de su historia artística. Tocarón todo tipo de géneros en un arte de gran riqueza formal y estilística donde se puede apreciar desde la figura más hierática y rígida, a la más realista; y desde la escena más simplificada, a la más naturalista. Para ciertas escenas, esquemas conocidos se repetirán, pero no serán exactamente los mismos en las diversas épocas. En ellas los gestos manuales serán decisivos a la hora de manifestar un significado más o menos complejo e importante dentro de la globalidad de la obra. Llenas de simbolismo y como parte fundamental del peso narrativo de las escenas, las manos con sus expresivos gestos estarán bien presentes en todo el arte del antiguo Egipto.

4.3- LOS JEROGLÍFICOS EGIPCIOS.

La escritura jeroglífica es inseparable del arte. Los jeroglíficos¹⁵ fueron en origen una escritura pictográfica. Los ideogramas representaban al objeto tal cual, esquematizando su forma y dotándolo de simbolismo. Cada concepto del mundo tenía un signo asignado.¹⁶ Por tanto, el muestrario formal y simbólico de estos signos es extenso y complejo. El realismo dado a muchos seres mediante su representación jeroglífica hacía que se considerase que tenían vida mágica propia.

“En resumen, los signos jeroglíficos fueron poderes en sí mismos con los que había que contar. De hecho, los jeroglíficos egipcios trascendieron con mucho la consideración de simple sistema de comunicación, y fueron considerados como entidades simbólicas que podían funcionar mágicamente, no sólo en los textos escritos, sino también en muchos aspectos que todavía hoy consideramos representaciones artísticas.”¹⁷

Las formas jeroglíficas ejercieron una influencia notable en el arte del antiguo Egipto. Los signos o figuras que representan las palabras aparecen no sólo como escritura jeroglífica decorando las paredes de templos, tumbas, objetos, esculturas etc., sino también en pinturas o relieves de gran formato que representan escenas, cuyas tipologías de formas y gestos repiten las utilizadas en los jeroglíficos. Su influencia es tanta que repiten las formas a gran escala con una misma simbología. Los jeroglíficos se utilizaron frecuentemente de una manera simbólica en algunos contextos, pero sobre todo en las obras de arte. El texto podía ir acompañado de figuraciones a gran escala, y de este modo todo lo representado estaba lleno de significado jeroglífico.

La iconografía egipcia parte de las formas jeroglíficas. En todos los periodos de la historia del antiguo Egipto se mantuvo el sistema de tallar y pintar jeroglíficos tanto en decoración ornamental como en monumentos. Normalmente los textos e inscripciones que aparecen en las representaciones artísticas están relacionadas. Los jeroglíficos aparecen directamente en las obras de arte como signos, o también pueden ser la transcripción plástica de distintos jeroglíficos. Así, en el arte podemos ver representando un signo a gran escala, o éste puede

aparecer formando parte de una escena sugiriendo la forma de un signo también dotado de significado simbólico. Normalmente, los signos usados en el arte eran imágenes con una flexibilidad en cuanto a su simbología y, por tanto, podían ser utilizados en variedad de contextos.



4. 15- Jeroglíficos de la parte superior de un pilar de un edificio de Sesostris I. Karnak, Imperio Medio, XII Dinastía. En la parte superior derecha podemos observar un jeroglífico que representa una mano abierta, y en la parte baja el jeroglífico Ka que son dos brazos unidos.

La escritura jeroglífica contiene numerosos jeroglíficos pero tan sólo una parte de ellos se utilizaba regularmente en las obras de arte. La escritura jeroglífica está muy relacionada con el arte. Podemos encontrarla en pinturas sobre todo, y en esculturas y bajorrelieves. La inscripción que acompaña a las representaciones ayuda a su entendimiento. En un principio fueron esculpidos sobre piedra, ya en relieve normal o rehundido, también muchas veces incrustados con pasta de vidrio. En las inscripciones de los templos y relieves primaba la decoración por lo que el orden de los signos podía cambiar e incluso desaparecer alguno o unir otros de dos en dos. La ortografía era menos importante que la caligrafía y el aspecto de la inscripción. Es normal que los jeroglíficos hallados en los fondos de los relieves o pinturas acentúen la composición.

Sir Alan Gardiner ha llevado a cabo un índice jeroglífico,¹⁸ que comprende treinta y seis categorías temáticas de signos, cada una de ellas asignada a una letra del alfabeto. En la categoría referente al cuerpo humano,¹⁹ encontramos diversos jeroglíficos que contienen la mano o el brazo entero. Y en la categoría relativa al hombre hallamos un completo repertorio de gestos manuales en las figuras, cuya forma y significado se han llevado al arte figurativo.

Los signos incluidos en la categoría de hombre se distinguen por su variada gestualidad manual. Los brazos y manos alzadas son signo de alegría, y los brazos extendidos y semilevantados expresan adoración. La llamada o la invocación se representan mediante un hombre con un brazo levantado dirigiéndose a otro. Estos y otros muchos ademanes manuales aparecen en los jeroglíficos egipcios, cuyas figuras se incorporan al arte con los mismos simbolismos variando la escala.

Los signos jeroglíficos que representan manos o brazos serán explicados a continuación. Los que muestran figuras humanas con diversas posturas de manos y brazos serán explicados en el apartado de tipologías de gestos manuales en el arte egipcio, exceptuando el de hombre sentado que también se explicará a continuación. Tanto unos como otros aparecen como jeroglíficos o han sido llevados al arte pictórico y escultórico egipcio con idénticos significados.

4.3.1- Mano cerrada, puño.

La mano que aparece en los jeroglíficos egipcios puede estar representada en varias posiciones. Ésta tiene significados relativos a palabras como tomar o sostener. Pero una mano cerrada podía significar puño o palabras como coger (*amem*) o asir (*jefa*). Este signo está presente cuando se tratan conceptos relacionados con estas palabras.

Además de estos significados, la mano es un potente símbolo de la creación y del poder creativo. Esta simbología le viene dada por su relación con el mito

heliopolitano de la creación. El mito²⁰ egipcio sostiene que Atum, la divinidad del caos primigenio, al copular con su propia mano dio origen a los primeros seres. Él es el padre de los dioses. Y su mano encarna su principio femenino inmanente.

Debido a su poder creativo, la mano de Atum adquiere mucha importancia y es considerada un símbolo de acción por sí misma y de creación.

Atum y su mano serán considerados como pareja divina y serán representados como tal en la decoración de los féretros del Primer Periodo Intermedio.

La mano aislada aparece como amuleto, creyéndose que pudiera ser o un elemento protector, o un símbolo de Atum. Como este último, representaría conceptos de creación y renacimiento. La mano cerrada también puede representar el principio básico femenino, incluso podría ser un símbolo de unión sexual.

Durante toda la historia del arte del antiguo Egipto aparecen manos formando parte de representaciones decorativas. La mano cerrada puede verse en la terminación de estandartes, cogiendo cuerdas, también en flagelos y mosqueadores cumpliendo una función de sujeción de adornos. A veces la mano se muestra con el antebrazo.

Por otro lado, son habituales los objetos con manos y con brazos, por tanto personificados. Normalmente son objetos simbólicos que también son sig-



4.16- Formas jeroglíficas de abrazo, ofrenda, mano o puño y hombre.

nos jeroglíficos. Estas imágenes antropomorfas algunas veces realizan un gesto simbólico con las manos o pueden sujetar algo. El signo *anj* personificado se puede ver sujetando dos cetros *uas* u otro elemento. El *anj* es un símbolo de vida. Lo llevan en las manos muchas divinidades a modo de emblema con este sentido más común. En algunas ocasiones se encuentra el *anj* personificado que en sus manos sostiene un abanico de plumas de avestruz detrás del rey, para infundirle el aliento de vida en todo momento. También el cetro *uas* aparece en numerosas ocasiones personificado. Lo podemos ver en gesto de adoración o portando estandartes y abanicos. Es un signo de poder, también protector y ritual, portado normalmente por divinidades.

4.3.2- Ofrenda.

El jeroglífico que consiste en un antebrazo cuya mano sostiene un cuenco representa una ofrenda de libación a los dioses. Éste era utilizado como determinativo de *derep* y de *henek*, cuyo significado respectivo era ofrecer y presentar.

Un jeroglífico similar presenta en la mano un pan, en vez de un cuenco. En este caso su significado era dar.

Existen varios jeroglíficos de brazo y mano, abierta o cerrada. Y aparece sola o sosteniendo diversos objetos, de los que depende en gran parte su significación. La mano cerrada, como ya hemos podido ver, tiene varios sentidos. Todos estos signos podemos verlos en representaciones artísticas, pero el de más uso, el que más veces se ha trasladado al arte, es el brazo oferente.

El gesto oferente es muy frecuente encontrarlo tanto en escultura como en pintura. Este gesto se representa mediante el antebrazo levantado, en posición perpendicular al cuerpo, sosteniendo un cuenco sobre la mano abierta. El cuenco simboliza las ofrendas, y en las esculturas estos estaban huecos y los llenaban de agua, leche o vino. Generalmente la figura lleva dos cuencos, uno en cada mano, simbolizando las dos partes de Egipto.

A partir del Imperio Medio es muy común la representación de los monarcas



4.17- *Hatshepsut arrodillada realiza ofrendas*. Imperio Nuevo, XVIII Dinastía.

en esta actitud, ya que este motivo iconográfico era de los predilectos en el arte real. Así, el rey era mostrado como un devoto realizando ofrendas de libación a los dioses. Esta imagen surge a finales del Imperio Antiguo, adquiriendo su mayor difusión en el Imperio Nuevo, sirviendo como exvoto en los templos.

Existe algún ejemplo en el arte donde el rey aparece con los brazos extendidos realizando la ofrenda al dios, pero lo más frecuente es la posición tal y como aparece en el jeroglífico, esto es, con el brazo pegado al cuerpo y estirando únicamente el antebrazo para hacer la ofrenda o presente al dios.

Pero el gesto oferente no consiste sólo en presentar en las manos de la figura el cuenco para la libación. Las ofrendas pueden ser variadas, así encontramos en la iconografía oferente diversidad de objetos presentados a los dioses, o a los familiares fallecidos. Este último tipo de escena es también muy usual en el arte del antiguo Egipto.

La ofrenda también puede ser simbólica o mítica. Una ofrenda muy representada y con una carga importante de simbolismo es la que lleva a cabo el rey cuando presenta una Maat a los dioses. El rey es el intermediario entre los dioses y los hombres, y el encargado de mantener el orden y la seguridad en el universo. Este orden, representado en la diosa Maat, en realidad es un regalo de los dioses a la humanidad. Y Maat debe ser preservada por el faraón, que se la devuelve a los dioses como símbolo del correcto mantenimiento del orden, la verdad y la justicia. Tres cualidades que personificaba esta diosa. En la presentación de Maat, la mano del faraón aparece ahuecada en gesto de ofrenda, portando a la diosa como normalmente se la representa en los jeroglíficos, esto es, sentada con las rodillas levantadas y la pluma de avestruz sobre su cabeza, símbolo de orden,

justicia y verdad. El rey tiene en su mano una imagen de la diosa Maat con las palabras: *“Yo te entrego a Maat con mi mano izquierda, mi mano derecha la protege.”*

La forma del jeroglífico se llevaba a la tercera dimensión en forma de objetos que conservaban el mismo contenido simbólico. De este modo vemos cómo el brazo y mano oferente es un motivo utilizado en los incensarios. Estos consisten en una empuñadura que termina en una mano que sujeta el cuenco donde se quema el incienso. Esta especie de brazo evitaba el contacto con el cuenco caliente, a la vez que el excesivo acercamiento al dios al que se ofrecía el incienso. También se conservan cucharas con este diseño de ofrenda original del signo jeroglífico. Se cree que éstas pudieran ser ceremoniales.

4.3.3- Abrazo.

En la escritura jeroglífica egipcia el signo que representa dos brazos alzados unidos por los hombros, muy poco flexionados en gesto de abrazo, era empleado como determinativo de la palabra *hepet* cuyo significado era abrazar, o sostener. Igualmente determinaba la palabra rodear (*ienek*). El jeroglífico del abrazo es un signo esquemático y simbólico.

Investigando el significado del jeroglífico encontramos las interesantes palabras de Wilkinson sobre el ensalmo 1629 de los Textos de las Pirámides que dice: *“Nut ha caído sobre su hijo, a saber, tú, y así podrás protegerte; ella te envuelve, te abraza, te eleva, ya que tú eres el mayor de sus hijos”* Sobre este en-



4.18- Seti I lleva en la mano un incensario mientras recita un conjuro delante de las ofrendas de manjares. Templo de Seti I, Abydos, Imperio Nuevo, XIX Dinastía.

salmo, donde aparece el signo hepet, nos comenta que *“el íntimo vínculo entre el monarca y una divinidad protectora se pone de manifiesto, (...), en un abrazo del dios o diosa.”*²¹

De acuerdo que el abrazo divino refleja la estrecha relación entre el rey y el dios, pero del texto se desprende que el abrazo tiene también connotaciones protectoras. Vemos, por tanto, en el abrazo un gesto de protección.

Como hemos comentado anteriormente, los jeroglíficos son signos icónicos cuya forma se traslada al arte. Su significado original se mantiene. Así, el signo del abrazo como gesto, es plasmado de diversas formas en el arte, y lo veremos en las paredes de tumbas y templos, ya en relieve o pintado, y en algunas obras escultóricas de bulto redondo.

El abrazo de Nut, la diosa del cielo, al difunto se convertirá en una representación muy común a partir del Imperio Antiguo. Aparecerá pintado en la tapa del ataúd o del sarcófago en su parte interna. De este modo Nut acoge a la persona tras la muerte con ese gesto protector.

La acción concreta del abrazo se puede observar en la escultura. Este gesto se da en grupos familiares o de divinidades. Es muy habitual la representación de la familia divina de Isis, que abraza a Osiris, su esposo, o a su hijo Horus, situados delante de ella. Suelen ser representaciones de pequeñas dimensiones.

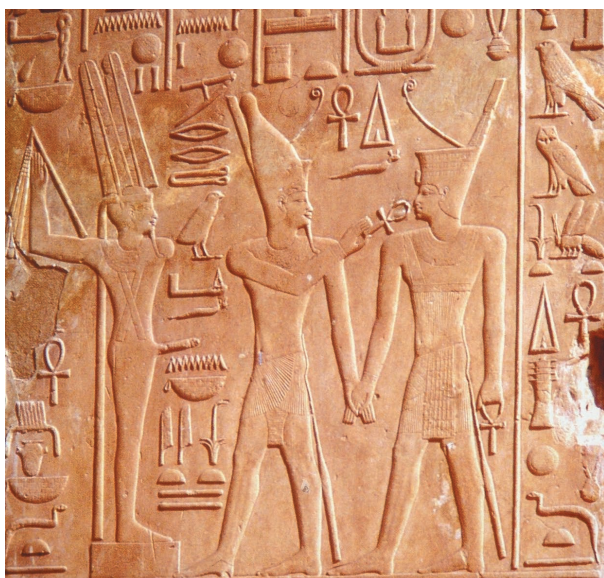
Será a partir del Imperio Medio cuando se den los grupos escultóricos familiares privados, donde algún miembro, por lo general el padre, rodea con sus brazos al hijo que está situado delante de él. Esta posición hasta entonces solo se observaba en la familia real o en la divina.



4.19- Tablón de fondo del ataúd de Soter, con una representación de la diosa Nut, que protege al difunto con su abrazo. Tumba comunal en Sheik Abd el Qurna, comienzos del siglo II d. C.

Este gesto también aparece en imágenes más simbólicas como puede ser en la del astro solar personificado. Dos brazos salen de la esfera solar para abrazar a la tierra en algunas representaciones pictóricas del sol. En otras, el sol naciente es abrazado por los montes del horizonte, personificados como los pechos de una diosa con los brazos alzados sosteniendo y abrazando al sol.

La simbología del abrazo está presente en algunas escenas donde el acercamiento de las figuras es muy patente y hay un contacto físico de brazos sobrepuestos. Son imágenes donde el jeroglífico no es mostrado de una manera directa, sino a un nivel secundario. Se trata de imágenes donde normalmente el rey y algún dios aparecen uno frente a otro cogidos de la mano, mientras que con la otra sostienen el gesto del saludo. En estas manos que se cogen se ve una similitud con el jeroglífico del abrazo, por lo que se cree que es una forma simbólica de éste. En este tipo de motivo que se da en el Imperio Nuevo, las manos cogidas representan la protección que da el dios al faraón. Y por otro lado son una muestra de la estrecha relación que hay entre ellos.



4.20- *El abrazo de Amón*. Amón-Ra ofrece el *ankh* (la vida) al rey. Capilla blanca de Senusert I, Imperio Medio, XII Dinastía.

4.3.4- Ka.

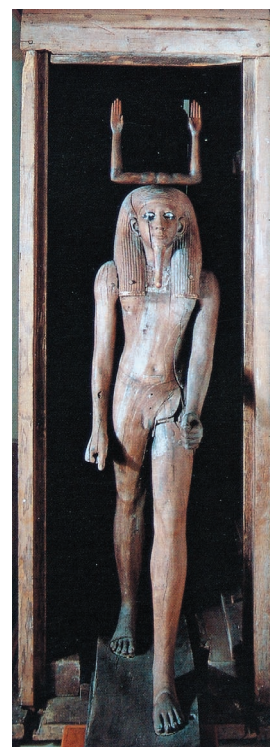
El jeroglífico *ka* representa dos brazos unidos por el hombro y doblados a la altura del codo. El significado de la palabra *ka* es alma o espíritu. Según las creencias egipcias el hombre se compone de nueve partes,²² y una de ellas es el *ka*, que corresponde a la personalidad espiritual. En el momento del nacimiento, el *ka* venía a la existencia y, tras la muerte, el

ka seguía viviendo. Se puede decir que representa la fuerza vital, la energía motriz del ser vivo, ya del hombre o del dios, pues el *ka* era un aspecto de ambos.

El *ka* como signo aislado, como jeroglífico, lo podemos encontrar en escenas funerarias siempre representando al doble del rey.

Como la transcripción plástica del signo *ka* lo encontramos en el arte egipcio representando igualmente al doble del rey, a su doble espiritual. Así, tanto en pintura como en escultura, el *ka* del soberano resulta ser su propia efigie coronada por el *ka*, es decir, por los dos brazos unidos que dirigen las puntas de los dedos hacia el cielo. Tenemos el ejemplo en la curiosa estatua estante de Hor I (il. 4.21). El jeroglífico pasa a la tercera dimensión en esta escultura de madera que representa al rey, cuya cabeza sostiene los dos brazos alzados símbolo del *ka*.

Es una imagen que también se da en los emblemas reales del *ka* que representan el espíritu doble del monarca. Estos emblemas consisten en el busto del rey con el *ka* sobre la cabeza. Además podían ir sujetos por un *serej* o estandarte personificado (con dos brazos) donde iba inscrito el nombre de Horus del soberano, algo frecuente en la iconografía del final del Imperio Nuevo



4.21- Estatua del *ka* de Hor I Wahibra. Tumba de Hor, en Dahshur, Imperio Medio, Dinastía XIII.

Pero el signo *ka* también fue muy utilizado en todos los periodos con un valor simbólico de poder generador y sustentador de vida. Con este significado se puede hallar asociado a otros jeroglíficos con parecido sentido, por ejemplo con el *anj*. En la ceremonia de apertura de la boca que se le practicaba a la momia del difunto, el dios apuntaba a la boca del rey con un *anj* (símbolo de aliento de vida). Era una ceremonia simbólica donde el *ka* penetraba en la momia y le infundía nueva vida. Con este mismo simbolismo de poder creativo y sustentador de vida, encontraremos el *ka* relacionado con el nacimiento, no con la nueva vida después

de la muerte. Así veremos escenas donde el dios Knum modela un ka en un torno, siendo éste el doble del niño que nacía.

Si todos estos significados están claros, aún parece posible que en los primeros tiempos también pudo reflejar la potencia masculina. Aún no se conoce del todo el significado del gesto del signo, y para unos es una posición de plegaria, de alabanza y, tal vez, de defensa; y para otros, lo es más de abrazo. Se conoce el significado conceptual.

Por último cabe señalar que, en escenas de diversa temática, en numerosas ocasiones se observa que la colocación de los brazos de las figuras están de forma similar a la del ka. Sucede en aquellas escenas donde la simbología puede estar asociada al significado de este signo. Puede ser una escena de coronación donde el dios, además de la corona y lo que ella implica, transmite con este gesto el poder de vida.

4.3.5- Hombre.

El jeroglífico que representa a un hombre sentado con los brazos un poco doblados sobre sí mismos, es un jeroglífico muy usado que designa la palabra *se*, y significa hombre. Es un signo que sirve también como determinativo para designar ocupaciones y relaciones humanas, además de nombres y pronombres personales. Debido a esto, es un jeroglífico muy usado que aparece como tal e incluso a gran escala.

En esta investigación nos interesan las diferentes posiciones de manos que encontramos en el arte. En los jeroglíficos del arte egipcio podemos observar distintas representaciones y posturas de manos. Así, en el ideograma de hombre sentado, lo que resulta más interesante de esta representación humana, son las variaciones en la posición de los brazos y manos que hacen que este jeroglífico pase a designar otras palabras. Acciones como hablar, comer o beber quedan representadas mediante este signo pero con la variación de que la mano derecha

va a la boca, mientras que el brazo izquierdo cae recto al lado del cuerpo.

Elogiar y adorar también se simbolizan con un signo parecido. El gesto de adoración se muestra mediante el jeroglífico de un hombre sentado cuyos brazos se alzan medio flexionados delante de él, y con las palmas abiertas hacia delante. Este mismo gesto de brazos y manos lo encontramos en figuras de pie significando adoración y a veces alabanza. Este gesto se describe más adelante ampliamente, ya que aparece en el arte no sólo como jeroglífico sino también como la transcripción artística de éste.

El hombre sentado, además de presentar otros gestos o posiciones manuales, puede aparecer de diversas maneras en las representaciones artísticas. Es muy normal que se muestre con cosas en alguna de las dos manos, como puede ser una flor de loto, un recipiente, un arco, etc. Lo que porte o la acción que represente aportará significación a la escena.

Al igual que el hombre sentado, el hombre de pie será un jeroglífico que aparecerá de forma numerosa en el arte egipcio con mayores variaciones gestuales de la mano y el brazo. Estos jeroglíficos diferentes entre sí según las posturas tendrán significaciones desiguales. Estos se detallarán ampliamente en el apartado dedicado a las tipologías de gestos manuales en el arte egipcio.

4.4- SIMBOLISMO Y MAGIA EN EL ARTE EGIPCIO.

La amplia mayoría del arte egipcio se creó siguiendo esquemas simbólicos y mágicos. Como ya comentamos, en el arte del antiguo Egipto se encuentran y se relacionan entre sí todos los aspectos de esta civilización: culturales, sociales, históricos, políticos, religiosos... Y para descifrar su significado hay que tener cierto conocimiento de estos aspectos. Pero para un entendimiento más completo de este arte hay que sumergirse en los significados simbólicos y en sus principios mágicos. Ambos son de gran importancia porque desvelan significados ocultos.

La magia y la simbología están presentes en la composición del arte egipcio. Los símbolos se nos muestran mediante imágenes que representan algo más de lo que su forma pueda parecer. Y la magia está ligada a fuerzas sobrenaturales y universales que aunque propias de los dioses, podían ser accesibles a los hombres. La magia funcionaba a través del arte además de mediante ritos.

Para los egipcios el arte tenía un valor mágico como imagen, ya que mediante ésta esperaban obtener una influencia en la realidad. Una influencia siempre favorecedora. Así, lo representado se convertía para ellos en un aliado de carácter simbólico.

Ya sabemos que la religión tenía mucha importancia en la sociedad egipcia. El rey,²³ como intermediario entre lo humano y lo divino, llevaba a cabo ritos religiosos cargados de simbolismo. Era el encargado de preservar el orden en el cosmos y la protección del país. Para ello se llevaban a cabo rituales mágicos con este tipo de simbologías. En el arte encontraremos la plasmación artística de estas ceremonias que, como decíamos, adquieren un carácter mágico ya que según sus creencias actuaban en el mundo real de igual modo que cuando eran ejecutadas. En estas representaciones podremos ver cómo en muchas ocasiones el gesto de la mano es determinativo, pues en él se concentra gran parte del significado de la escena.

El arte del antiguo Egipto está cargado de simbolismo. Podemos verlo en los gestos manuales, las posturas y la disposición de las figuras, en los colores, los objetos, las escenas, etc. El mundo mismo que rodeaba al egipcio estaba lleno de simbología, ya que su religión estaba muy ligada a todos los aspectos de su vida. Es la cultura en la que es más acusado el uso de símbolos. Realmente, es mediante los símbolos que el hombre egipcio expone sus ideas y creencias sobre la vida y la muerte de una manera más patente.

Hay que señalar, que los símbolos egipcios pueden tener más de un significado, y a la vez estos pueden ser totalmente contradictorios. En la propia religión y en sus dioses podemos ver esto mismo. Además, el símbolo podía contener

significados no descifrables por la mayoría y solo entendibles por unos pocos, los individuos con más conocimientos teológicos. Por otro lado, hay símbolos que pueden significar cosas diferentes en contextos desiguales. Los significados y las asociaciones simbólicas en el arte son amplios. Ayuda en ello la flexibilidad en cuanto a asociación de ideas que tiene la teología egipcia.

Los aspectos simbólicos que se pueden estudiar en las representaciones artísticas egipcias son todos aquellos relativos al color, la forma, el tamaño, el material, la cantidad, e incluso el lugar que ocupan tanto los motivos dentro del conjunto, como los diferentes personajes en una misma representación. Además de estos, será primordial el simbolismo de los signos jeroglíficos, así como el de las acciones y gestos que llevan a cabo los personajes representados. Estos tres últimos son los que aportan más cantidad de información a la escena, y en los que la simbología es más variada.

Como lenguaje simbólico corporal de gran interés tenemos los gestos manuales, del que el arte del antiguo Egipto nos ofrece una amplia gama de ademanes. Como iremos viendo, su multiplicidad de formas y sentidos ofrece una rica variedad de imágenes donde la mano interesa como valor altamente comunicativo.

4.5- EL LENGUAJE GESTUAL EN EL ARTE EGIPCIO. LOS GESTOS MANUALES.

El arte del antiguo Egipto contiene en sus composiciones un rico lenguaje gestual que es utilizado conscientemente con significados simbólicos desde sus inicios. A través del lenguaje del cuerpo, el hombre transmite toda clase de sentimientos y emociones internas, e incluso transmite ideas y expresa relaciones con sus actitudes y gestos. Este lenguaje, utilizado por el artista, eleva el nivel expresivo e informativo de la obra.

Mediante el lenguaje gestual se representan poses, ademanes, movimientos e incluso actitudes. El arte muestra los gestos en esa pose que representa con

mayor expresividad la idea que se pretende comunicar.

Dentro de las representaciones artísticas podemos ver acciones simbólicas y gestos simbólicos. Wilkinson deja muy clara su diferencia y define de esta manera los gestos:

*“Aunque la línea divisoria entre las representaciones de acciones simbólicas (...) y gestos simbólicos puede parecer al principio muy delgada, podemos definir a los gestos como movimientos, actitudes o poses individuales específicamente prescritas que se pueden utilizar como parte de una actividad mayor o que pueden funcionar independientemente.”*²⁴

Las acciones simbólicas,²⁵ no obstante, conllevan igualmente gestos manuales diversos. Podemos mencionar entre otras la ceremonia de apertura de la boca que pertenece a un ritual funerario, la consagración de las arcas *meret* o las escenas de dominación del enemigo. Pero en cuanto a los gestos manuales que contienen las acciones simbólicas, estos pueden ser más bien explicativos de la acción que se lleva a cabo, o más bien simbólicos. Serán de nuestro interés los que sean más simbólicos y que por sus características comporten algún gesto peculiar que los diferencie de otros.

Podemos ver la importancia del lenguaje gestual y simbólico egipcio en el hecho de que una amplia mayoría del arte los contiene. De hecho los investigadores dan gran importancia a la utilización del gesto en el arte egipcio no sólo por su simbolismo, sino además, porque estas representaciones son mayoría dentro del conjunto global del arte, y porque alrededor de éstas existía un vocabulario definido de gestos y actitudes de gran valor.

*“...el simbolismo del gesto fue evidentemente una parte muy real de la vida cotidiana en el antiguo Egipto. En el arte egipcio figura al lado de los aspectos de la forma y del simbolismo jeroglífico como uno de los tipos más importantes de expresión simbólica y que tuvo un papel fundamental en la comunicación de conceptos simbólicos específicos, de mensajes y de ideas.”*²⁶

El arte egipcio tiene en sus composiciones una abundancia gestual que es especialmente rica en gestos manuales. A través de estos veremos como existe un código gestual y simbólico que persistirá a lo largo de todos los periodos artísticos.

Los gestos simbólicos abarcan desde la pose de las manos y brazos hasta la de todo el cuerpo y la de la cabeza. Nosotros centraremos el estudio en los gestos de la mano, haciéndolo extensible al brazo pues éste juega un papel importante en el lenguaje gestual de ésta.

Las composiciones artísticas se pueden catalogar según los gestos que contienen. Normalmente un gesto manual se representa siempre de una misma manera, en ese punto que le hace más reconocible y que engloba el significado completo. Solo en algunas ocasiones se representan variaciones de un mismo gesto.

La representación de los gestos siempre estará sujeta al canon estético egipcio. Por otro lado, las actividades que se representan mediante el ademán manual, o por los objetos que aparecen en las manos de los personajes, nos están transmitiendo información de importancia para el entendimiento global de la obra.

En muchas ocasiones la representación pictórica no ayuda a la comprensión total del gesto manual. Esto ocurre porque la perspectiva compuesta egipcia a veces no ilustra perfectamente si la postura debe verse de frente o de perfil. Debido a esto, el arte bidimensional a veces no es aclaratorio del todo en cuanto a la forma del gesto, e incluso en cuanto a su interpretación. Lo positivo es que en muchas ocasiones la representación tridimensional elimina las dudas del gesto representado en dos dimensiones. No obstante los textos aclaran la forma de los gestos y su significado inmediato.

Entre los gestos manuales, podemos encontrar gestos independientes y

gestos secuenciales. Tanto para unos como para otros, el gesto se congela en esa forma que mejor le representa resumiendo la totalidad de su significado simbólico, y que le hace ser más fácilmente reconocido.

Los gestos secuenciales reflejan un momento de una serie completa de gestos o de acciones que forman parte de un acto o ritual. Se da por hecho que antes y después de él suceden otro tipo de gestos que completan el acto. Este tipo de gestos simbólicos actúan como representantes de toda la ceremonia o acto.

Las poses simbólicas que aparecen en el arte egipcio en un mismo contexto algunas veces son diferentes y pueden parecer inconexas. Pero puede darse que dos gestos tengan el mismo significado simbólico por formar parte del encañamiento de acciones o gestos que forman parte de un todo. En los gestos que representan una parte del movimiento, está involucrado todo el cuerpo, aunque suele ser la colocación o el movimiento de brazos y manos y de cabeza el que marca las diferencias entre los gestos, y el que realmente los representa.

Como gestos secuenciales podemos nombrar entre otros, los que pertenecen al ritual de la recitación de las glorificaciones (il 4.35), o los que se dan en rituales funerarios o en escenas donde aparecen bailarinas, etc. No se sabe con exactitud todos los tipos de gestos secuenciales que pueden estar relacionados entre sí. Incluso algunos gestos no se sabe si son secuenciales o individuales.

A veces sucede que en las representaciones de figuras gesticulantes no se puede saber si representan gestos paralelos o consecutivos, esto es, si muestran un significado parecido o si los distintos personajes representan en su gesto fases diferentes de una misma secuencia. Esto es algo que puede ocurrir y que se ve claramente en escenas por ejemplo de talas de árboles. El arte del antiguo Egipto con el paso del tiempo se volvió un poco más complejo y naturalista. Así, en el Imperio Antiguo una escena de este tipo se representaba mostrando por separado, y sin embargo en línea, a figuras delante del árbol con poses diferentes. Estos eran posiciones y gestos secuenciales que formaban parte de la acción de cortar un árbol. Uno tenía el hacha cogida en alto para darse impulso, mientras que a



4.22- *Amón y Mut bendicen a la reina Hatsepsut.* Santuario de la barca de la reina en Karnak, Imperio Nuevo, XVIII Dinastía.

otro se le mostraba con el hacha dando en el árbol. Sin embargo, en el Imperio Medio la escena que representaba lo mismo se hacía mucho más compleja, y todos estos gestos o posiciones que forman parte de la acción de talar un árbol se representaban a la vez. De este modo se mostraba el árbol y varios personajes a su alrededor con poses diferentes, pero todos formando parte de la acción a la vez. Es una escena donde todo sucede al mismo tiempo y por lo tanto los gestos se consideran paralelos, teniendo obviamente un significado similar. Esto mismo puede suceder en otro tipo de escenas donde el gesto y su significado es menos evidente. Es entonces cuando es difícil distinguir si los gestos que presentan las diferentes figuras son paralelos o consecutivos.

Los gestos independientes o absolutos son los que tienen un significado simbólico por sí mismos, y no pertenecen a una secuencia gestual. Son gestos aislados sin conexión con otro gesto o acción. Entre otros, pertenecen a este tipo de gestos, el de saludo, el de regocijarse (il. 4.31) el de protegerse del peligro, o el que se realiza para bendecir (il. 4.22).

Algunos gestos independientes se nos muestran muy parecidos entre sí, pero algún detalle marca la diferencia que los hace tener significados diferentes.

Aunque a veces surgen dudas cuando el contexto no es muy revelador, ya por tratarse de representaciones de figuras solas, o de contextos de variada significación. Por ejemplo, pueden parecer muy iguales los gestos de invocación (il.4.4) y de alabanza (il. 4.24), pero como se explica más adelante hay pequeñas diferencias que los distinguen. Igualmente encontraremos gestos totalmente iguales, que según el contexto, la cercanía entre figuras, o dependiendo de la figura que lo realice, significarán conceptos diferentes. Ocurre por ejemplo en gestos de apoyo (il. 4.26), protección (il. 4.27) y alabanza (il. 4.24). También son iguales la postura de unción (il. 4.30) y otro gesto protector (il. 4.28). A veces acompaña algún otro símbolo a la representación, e incluso alguna inscripción que ayuda a definir el significado.

Una misma figura puede representar varios gestos a la vez. Cuando se realizan dos gestos diferentes a la vez, estos deben poder articularse en un mismo contexto. Esto sucede por ejemplo en los casos de sumisión y alabanza, o de alabanza y regocijo. En otras ocasiones, mientras una mano realiza un gesto de cualquier tipo, la otra está sujetando algo. Lo que se sostiene en la mano puede tratarse de una ofrenda o de algún objeto que lógicamente estará cargado de simbolismo y aportará información a la escena.

Algunos gestos individuales pueden tener variantes en la forma y, sin embargo, mantener el mismo significado simbólico. Por tanto, en la representación de los gestos manuales puede existir una cierta libertad formal para un mismo significado. En una misma escena es cuando más fácilmente se pueden ver estas diversas formas del gesto representadas por distintos personajes y todas con un mismo sentido. Hemos observado, que estas poses desiguales parecen ser representaciones en el tiempo de una misma actitud, estado o acción. Sucede que en un mismo contexto se representan figuras que van una detrás de otra variando un poco el gesto manual y hasta la postura corporal, pero que por el tipo de escena que representan se ve claramente que reflejan el mismo simbolismo. Incluso esa variación en la postura corporal entre unas y otras, es la que hace ver claramente que uno tras otro cambian su postura para realizar el gesto, que por otro lado define el transcurrir de la escena. Incluso hay figuras en las que se ve que van a



4.23- *El informe*. Mastaba de Mereruka, Sakkara, Imperio Antiguo, VI Dinastía. Los administradores rinden cuentas inclinándose mientras un supervisor les conduce. Gesto de sumisión y respeto.

realizar o están realizando un gesto similar al de la figura que tienen al lado. Esto lo podemos ver por ejemplo en escenas donde aparece el gesto de respeto (il. 4.23). En éstas unos personajes están comenzando a arrodillarse, mientras los de delante ya arrodillados muestran diferentes poses que denotan respeto hacia la persona que tienen delante. También es normal que en una escena de duelo existan figuras con poses similares, incluso bastante distintas, pero por tratarse de una escena de este tipo no deja dudas acerca de su significado.

Algo que finalmente se debe comentar es la relevancia que tuvieron los gestos en el arte egipcio, ya no sólo como un sistema comunicativo y expresivo excepcional, sino también por su difusión por otros pueblos influenciando la iconografía de otras culturas.

*“...los gestos podían funcionar como una especie de lenguaje universal comprensible para los pueblos de distintas culturas y lenguas. Esto no implica que existiera un lenguaje universal de gestos, pero sí que ciertas posturas simbólicas podían extenderse entre un número de distintas culturas conectadas por el comercio, la diplomacia o incluso la guerra –como sucedió en Egipto con varias culturas del Oriente Próximo- hasta el punto de que algunos gestos llegaran a ser ampliamente comprendidos.”*²⁷

Este hecho es de vital importancia porque el gesto representa un punto de conexión entre culturas. El arte de otros pueblos incorporará a su imaginario artístico algunas de las posturas manuales que tanto se utilizaron en el arte egipcio.

La representación de los gestos de la mano en el arte del antiguo Egipto fue continua en el tiempo. En algunos periodos pudieron predominar algunas poses, pero todas fueron constantemente utilizadas sin apenas variaciones y conservando su simbolismo. Existen muchos tipos de gestos manuales en el arte del antiguo Egipto, pero los que se consideran más importantes por ser más frecuentes, son los gestos de alabanza, regocijo, ofrenda, duelo, dominación, sumisión, invocación y protección. De todos ellos y de otros menos representados hablaremos detalladamente a continuación.

4.6- TIPOLOGÍAS DE GESTOS MANUALES EN EL ARTE EGIPCIO.

Recordemos que los gestos que antes se representan son los de carácter protector y los pertenecientes a rituales religiosos, siendo estos muy numerosos y diversos. El rito en Egipto servía para reafirmar las creencias, además de ser un ceremonial mágico mediante el que se podía conseguir la ayuda de los dioses, y otras cosas como alejar el mal o bendiciones de tipo material. La imagen como sabemos tenía un poder de sugestión grande, y cualquier representación tenía el mismo valor que la propia realidad, de allí su carácter mágico. En estos rituales los gestos manuales eran parte importante y estaban determinados para cada rito. Los pases de manos específicos eran realizados por el oficiante, ya fuera el sacerdote, el propio faraón o alguna otra persona. Estos gestos manuales, significativos y trascendentes, se trasladaron al arte quedando fijada su tipología y su forma característica que los diferencia entre sí, y siempre imbuidos de un simbolismo mágico.

Son muchos los tipos de gestos que se pueden observar en el arte egipcio. De algunos de ellos hemos hablado anteriormente. Entre los citados podemos

mentar los gestos que corresponden a danzas, asociados a la fecundidad y a la regeneración; los del rito *Setep sa* mediante el que se lanza el fluido de vida que asegura la protección mágica a una persona; los gestos de unión y afecto dados por el abrazo de una pareja, por mostrarse de la mano o por tener uno la mano en el hombro del otro; gestos de ternura y cariño; ademanes mediante los cuales el dios otorga sus dones divinos al faraón; la aceptación de ofrendas por parte del fallecido; el gesto de bendecir; así como otros gestos estipulados por el canon para las representaciones escultóricas tanto sedentes como de pie.

Además de todos estos ademanes quedan por mencionar otros tantos, muchos de los cuales provienen de su original representación en los jeroglíficos y que han pasado a las representaciones artísticas en dimensiones más grandes pero con iguales significados. Son de gran importancia para el arte egipcio, tanto por su carácter simbólico como narrativo, además del artístico. Posiciones de manos distintas que a veces son muy similares y que se diferencian en su significado por pequeños detalles, que comentaremos, y por el contexto en el que aparecen. Una diversidad que hace estimulante la observación del arte egipcio por la riqueza formal y simbólica que contiene. Los gestos manuales que detallamos a continuación son los de adoración o alabanza, de apoyo, gestos protectores, postura de unción, de alegría o regocijo, de duelo, de saludo, de llamada o de invocación, de glorificación del ritual de la recitación de las glorificaciones, de respeto y sumisión, de dominación, gesto osiriaco, y de oración.

4.6.1- Gesto de adoración o alabanza.

El gesto típico que toma la figura humana para representar la adoración o la alabanza mantiene los brazos alzados delante del cuerpo, medio doblados, y las manos abiertas con las palmas hacia delante. El dedo pulgar queda por debajo.

Este gesto representado en el arte viene de su forma jeroglífica que es idéntica. Ésta podía dar lugar a varios significados, todos ellos más o menos rela-

cionados, ya que era un determinativo para palabras varias como adoración, alabanza, mostrar respeto o ensalzar. Todos estos sentidos puede tomar esta forma cuando aparece en la pintura, los relieves o la escultura egipcia.

En pintura, cuando se representa una figura en esta posición, aparece lógicamente con un brazo más avanzado que el otro, ya que como corresponde a su canon artístico, el torso de cintura para arriba se muestra de frente, y los brazos con el resto del cuerpo aparecen de perfil. Sin embargo, en escultura se observa este gesto en su posición real, es decir, con los brazos paralelos.

Podemos ver imágenes con esta posición manual en escenas religiosas de adoración a dioses. Las realizan tanto el rey como cualquier otra persona. Y en dioses y diosas también se observa el mismo gesto, normalmente ante divinidades superiores, y siempre para mostrar su actitud de adoración. Es fácil encontrar esta posición en dioses adorando a Osiris o al dios sol, que son las dos divinidades de mayor importancia en la práctica.

Otro tipo de escenas donde se encuentra este tipo de gesto es en las de corte, donde personajes variados presentan esta pose ante la figura del rey. Se narran acciones de alabanza o de adoración hacia él. También son muestras de respeto mostradas por cautivos, por portadores de tributos, etc.

Además de escenas narrativas de índole cortesana, esta posición se puede dar en escenas simbólicas con figuras de pie o sedentes, e incluso arrodilladas. Normalmente cuando la figura que realiza este gesto aparece sentada, éste puede ser un signo de adoración o de elogio. Y cuando la figura se presenta arrodillada, la actitud de alabanza se mezcla con la de súplica. De esta forma podemos ver a muchos cautivos.

Observamos que este gesto realizado por los cautivos adquiere una variedad de sentidos. Por un lado muestra su respeto al superior. A la vez le alaba, recalcando así ese respeto, y a la vez le pide clemencia. Así llegamos a la conclusión de que en este gesto de trazo humilde se mezclan sentimiento, actitud e intención. La intención es conseguir un cambio de actitud en el adversario o supe-

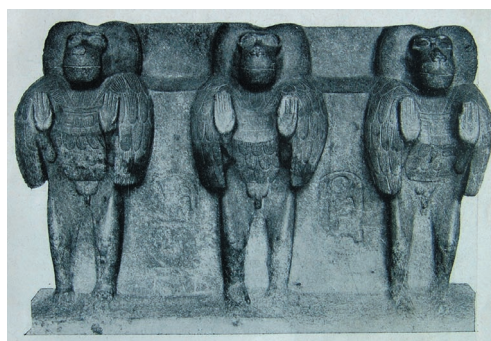
rior. Es una pose capaz de transmitir varias cosas a la vez. Y además acertamos a ver un cierto valor de protección en este gesto realizado por el cautivo, ya que también funciona como una barrera entre él y el otro.

Pero no sólo la figura humana es mostrada en este gesto, igualmente puede hallarse en animales, como pueden ser los pájaros *ba* o pájaros del alma, también las serpientes, etc., que se personifican con brazos para poder adoptar el gesto de adoración. Están los pájaros *rejyt* o avefrías a los que se personifica con brazos, y se les representa en este gesto demostrando adoración. La avefría es un pájaro simbólico que representa a los cautivos o al pueblo sometido por Egipto. En principio se representaban cautivos atados en hilera, encontrándose el primero en la posición *dua* de alabanza. Después este significado pasó a representarse mediante el avefría. Tanto uno como otro son motivos comunes que se encuentran habitualmente en la base del torno del rey, en el escabel,²⁸ y en otras piezas. También aparece alabando al rey en bandas decorativas de los relieves de los templos, y en tejas vidriadas de los muros de los palacios.

Igualmente hay objetos inanimados que se personifican con brazos y manos y muestran este gesto. Se da en objetos de todo tipo aunque suelen ser simbólicos. Lo podemos ver en el signo *anj*, símbolo de vida, y en el cetro *uas*, signo de poder.



4.24- Difuntos frente a Osiris-Unnefer. Cripta funeraria de la tumba de Sennefer, Tebas, Imperio Nuevo. Gesto de adoración o alabanza.



4.25- Tres de los adoradores del sol. Parte del basamento original del obelisco de Ramsés II, Imperio Nuevo, XIX Dinastía. Posición de las manos en adoración.

4.6.2- Gesto de apoyo.

El gesto manual de apoyo es igual que el de adoración. En él, una o ambas manos se elevan delante del cuerpo dando la palma hacia delante, hacia una figura.

En realidad este gesto puede tener varios sentidos como son de apoyo, protección, alabanza o salutación, dependiendo de varios factores. Estos son, el contexto específico en el que aparece, quién lo realiza y a quién va dirigido, y con qué otro gesto va combinado.



4.26- Anubis, señor de la muerte y la momificación, Hathor-Imentet, diosa del Occidente que era dominio de la muerte y Osiris, soberano de ultratumba y juez supremo del tribunal divino. A estos Nefertari, no visible aquí les hace las ofrendas. Tumba de Nefertari, Valle de las Reinas, periodo ramésida, XIX Dinastía. Gesto de apoyo.

Es común ver este gesto en dioses como Isis y Neftis, también en Horus y Anubis, realizándolo ante Osiris. Los dioses de pie dirigen la palma de la mano levantada hacia Osiris, o incluso le tocan, en un gesto de apoyo al dios. Éste puede estar realizado con una o dos manos.

Una figura tocando con las dos manos a Osiris también tiene una simbología de apoyo, como así lo revelan textos e inscripciones asociados a esta temática. Normalmente una mano está sobre el hombro, y la otra en el brazo o en

la parte baja del torso.

Hay que tener en cuenta que si es una figura humana la que levanta uno o dos brazos realizando este gesto a un dios, normalmente expresa alabanza o adoración.

No obstante, este gesto puede tener más sentidos. A continuación se explica cuándo debe ser entendido como un gesto de protección.

4.6.3.a- Gesto protector.

En realidad existen varios gestos distintos para reflejar la protección, pero ahora vamos a explicar el que tiene la misma forma que el gesto que refleja alabanza y apoyo. Este gesto ya sabemos que consiste en elevar una o ambas manos hacia delante con la palma hacia la figura a la que se ofrece protección.



4.28- Osiris flanqueado por Isis, su esposa y hermana, y Horus, el hijo de ambos. XXII Dinastía. Gesto protector.



4.27- Osiris acompañado por Isis. De Abydos, Templo de Seti I, Imperio Nuevo, XIX Dinastía. La mano abierta y alzada detrás del dios, y la proximidad de las dos figuras revela que es un gesto protector.

En las representaciones artísticas donde hay varias figuras y alguna se muestra con este gesto, hay que observar si la figura que lo realiza está muy próxima al dios. Si es así, este gesto debe entenderse como protector. Normalmente lo realiza una divinidad menor hacia un dios. Como comentábamos en el gesto anterior se suele realizar ante Osiris. Es más acusado este simbolismo cuando la figura gesticulante está situada detrás de la divinidad. En realidad la protección se da en los casos en que hay proximidad entre las figuras, entre la que realiza el gesto y la que lo recibe.

A veces hay combinaciones de poses, y podemos encontrar una mano sobre el hombro de Osiris simbolizando apoyo, y la otra mano alzada detrás del dios, pero sin tocarle, expresando protección.

Por último, es necesario comentar que si las figuras con las manos alzadas están un poco más lejos de Osiris estamos ante un gesto de alabanza o de salutación. Realmente cuando las figuras están lejos, o separadas por otras figuras de la figura central, éstas no pueden simbolizar protección y por tanto habrá que buscarles otro significado.

4.6.3.b- Gesto protector.

Otra posición manual protectora podemos observarla en las guardianas del sagrario de los vasos canopes del rey Tutankhamón (il. 4.29). Se representan extendiendo sus brazos a ambos lados de su cuerpo con las palmas de las manos abiertas dirigidas hacia delante. Parecen proteger con esta pose todo el espacio que abarca la longitud de sus brazos, y que va de mano a mano, e incluso más allá, como si el poder protector de sus manos se extendiese a lo largo de toda la zona en la que están colocadas. Son cuatro divinidades femeninas, entre las que están las diosas Isis y Selket, situadas en el exterior de la naos cada una en cada uno de los cuatro puntos cardinales de la capilla de madera dorada. Estas cuatro diosas estaban conectadas a los hijos de Horus, protectores de los vasos canopes. Cua-



4.29- *Capilla de los vasos canopes de Tutankhamón.* Valle de los reyes, tumba de Tutankhamon, Imperio Nuevo, XVIII Dinastía. Las guardianas del sagrario extienden sus manos y brazos en un gesto protector.

tro recipientes de alabastro contenían cuatro pequeños sarcófagos antropomorfos conteniendo el hígado, los pulmones, el estómago y los intestinos del faraón. Este mismo gesto lo podemos ver en diosas tutelares protegiendo a Osiris con sus brazos alados extendidos con las manos abiertas.

No olvidemos que anteriormente hablamos de un gesto de carácter protector cuando comentamos el abrazo de Nut, la diosa del cielo, en el apartado de signos jeroglíficos. En este caso también los brazos estaban extendidos, pero elevados, y con las manos abiertas recibía Nut a los difuntos

en el interior de los ataúdes para protegerles por toda la eternidad.

Por otro lado, cabe señalar que cuando observamos a una divinidad de la mano de un rey o una reina, también estamos ante un gesto de tipo protector, pues de alguna manera el dios les ampara en esta vida, o les guía en su camino tras la muerte para convertirse en Osiris. En este último caso la divinidad es a su vez consejera del rey o de la reina difuntos introduciéndoles en la senda que les lleva a ser dioses, pasando antes por el tribunal de Osiris y la ceremonia del peso del corazón. A su vez, ir de la mano les hace ser iguales, igualdad que anuncia su salvación.

4.6.3.c- Gesto protector.

Un gesto protector que se observa tanto en esculturas como en pinturas egipcias, consiste en la elevación lateral del brazo, presentando la mano abierta

en alto con la palma hacia delante.

Este gesto lo realiza el dios Min y dioses relacionados. También podemos verlo en representaciones de Min-Amón y Horus-Min. Y en ocasiones, el dios Bes presenta este gesto, así como otras figuras protectoras. La mano alzada en el lateral del cuerpo y la aparición de este gesto en figuras aisladas, dan las claves para definir este gesto de carácter apotropaico.

*“Los brazos de mi majestad están levantados para rechazar al enemigo. Yo te doy protección hijo mío...”*²⁹ dice Amón en la Estela poética de Tutmosis III, no dejando dudas de la forma y sentido de este ademán.

Este gesto se observa igualmente en obras del Oriente Próximo antiguo, en representaciones de dioses, semidioses y demonios.

*“Estudios comparativos indican que el brazo levantado en la mayoría de estas figuras es un recurso apotropaico y protector por el que el poder del dios se muestra manifiestamente en el propio gesto, como si la divinidad estuviera amenazando con golpear a un enemigo con su mano y así mantenerlo a raya.”*³⁰

Es fácil ver la relación entre culturas por los gestos manuales similares que se dan en sus manifestaciones artísticas. En el caso del gesto protector es evidente que se repite en culturas muy dispares por lo que su forma y simbolismo tiene un carácter universal.

4.6.3.d- Protección.

Un gesto de protección muy característico, que aparece en el arte desde el Imperio Antiguo, es el que muestran las figuras al estirar uno o dos dedos extendiendo la mano hacia delante dirigiéndola hacia animales peligrosos. Lo podemos encontrar en escenas donde por ejemplo aparece un hipopótamo o un cocodrilo.

Existen amuletos protectores que reproducen este gesto. Consisten en



4.30- *Ramsés II ante Osiris*, con el dedo meñique estirado en postura de unción, para ungir con aceite la figura del dios, como parte de un ritual. Templo de Ramsés II, Abydos, periodo ramesida.

dos dedos que podían estar realizados en algún material como la piedra.

4.6.4- Postura de unción.

El gesto de unción lo realiza el rey o el sacerdote. Consiste en estirar un dedo hacia una imagen. El dedo suele ser el meñique. Éste se supone que previamente se ha untado de aceite para posteriormente tocar la escultura o la imagen que ha de ser ungida. Hay que diferenciarlo del gesto de protección donde uno o dos dedos se estiraban. La diferencia de significados viene dada por la escena en la que se produce el gesto.

4.6.5- Gesto de alegría o regocijo.

Existe una postura en la figura humana para designar la alegría. Las manos abiertas y en alto por encima del hombro, con los brazos en forma de “L” a ambos lados del cuerpo, expresan esta emoción.

Este gesto es una señal de júbilo. Normalmente se realiza con las dos manos, pero en algunos casos únicamente un brazo es el que está en alto mientras el otro sujeta algo. Podría esta imagen llevar a equívoco y confundirse con

el gesto de adoración o alabanza cuando el gesto se realiza con una sola mano, ya que el arte egipcio representa el torso siempre de frente y no se sabe si en realidad la pose es así o no. Pero el contexto refleja el significado que debe darse a este gesto. En realidad el gesto de alegría representa a una persona que mantiene sus brazos a cada lado del cuerpo con las palmas hacia fuera, mientras que cuando se realiza el gesto de alabanza, los dos brazos se elevan por delante del cuerpo con las palmas hacia delante.



4.31- *Glorificación del general Horemheb victorioso.*
Tumba de Horemheb, Saqqara, después de Amarna.
Gesto de alegría.

Es poco frecuente encontrar esta pose aislada, normalmente se encuentra en un contexto que permite identificarla con facilidad. También debemos diferenciar el gesto de regocijo del gesto protector, pues el primero se realiza normalmente con la palma hacia fuera del cuerpo, es decir, hacia los lados; mientras que el segundo se realiza con la mano hacia delante. En ambos casos el brazo alzado sí está al lado del cuerpo.

La figura gesticulante en posición de alegría se puede encontrar en escenas que muestran la celebración de una victoria. Podemos encontrar desde uno, a varios personajes con esta actitud triunfal.

También se observa este gesto en representaciones de ceremonias de investidura,³¹ donde el faraón otorga honores o nombra cargos reales. En este caso el que recibe el honor demuestra su alegría con este gesto.

En realidad, abundan las escenas con este gesto de alegría en el arte egipcio. Especialmente se encuentra en las que se representa al difunto en el Juicio del más allá, donde tras pesar su corazón es declarado inocente, accediendo a la vida y la felicidad eternas. El difunto es mostrado con este gesto para reflejar su contento. Esta temática se encuentra en todo el arte egipcio, incluido en los papiros del Libro de los Muertos.

El gesto de alegría tiene su origen en el jeroglífico *hai* que muestra una figura humana con este mismo ademán. Pero tanto como jeroglífico, como imagen artística a gran escala, esta pose puede también tener un significado completamente diferente. Es en otros contextos cuando simboliza totalmente lo contrario, siendo un gesto asociado a la pena. De este modo este signo gestual puede encontrarse en escenas de luto. Y como jeroglífico puede ser un determinativo en palabras que significan pena y llorar por la muerte de alguien.

Es un gesto muy expresivo que manifiesta la euforia del momento, tanto si se trata de algo alegre como de algo triste. Es un gesto que expresa emociones muy diferentes, y que muestra la actitud del hombre ante los acontecimientos de la vida. Observamos así de nuevo cómo los gestos manuales revelan el estado interno del ser, su sentir.

Es común encontrar gestos distintos en una misma escena. Un tema donde se pueden observar dos gestos diferentes en dos personajes distintos, y que explican con ello la temática de la escena, es cuando se representa al rey favoreciendo o recompensando a algún oficial. En este caso, el monarca tiene el brazo extendido en la posición de llamada y el oficial tiene los dos brazos alzados con las manos abiertas en señal de alegría por esta deferencia.

Hay otro tipo de representaciones donde alguna divinidad³² sujeta con sus brazos alzados a la diosa del cielo Nut. En este tipo de escenas no podemos interpretar este gesto como símbolo de alegría. Tiene simplemente una lectura literal, tratándose de una posición de sostén. El dios, por tanto, estaría sosteniendo el cielo.

4.6.6- Gesto de duelo.

Un gesto realmente reconocible es el de duelo, realizado normalmente por las plañideras con sus manos y brazos. Las plañideras son las mujeres que lloran al difunto y que en el antiguo Egipto estaban presentes siempre en los funerales.

Las manos, en el gesto que acompaña al plañir de las mujeres, se alzan sobre la cabeza con la palma vuelta hacia la cara en un gesto de pena y dolor. Es la postura más usual dentro de la variedad de gestos que presentan los dolientes en las escenas de duelo. Pero en esta posición básica, la mano puede estar situada sobre la cabeza, sobre la frente o delante de la cara. Además esta pose puede estar realizada con una o ambas manos, y las plañideras pueden estar de pie, sentadas o agachadas.

En cuanto al gesto, dos opciones simbólicas acerca a ver Wilkinson cuando comenta que tanto la esposa del difunto como las plañideras se representan *“...con una mano levantada cerca de la cabeza en un gesto expresivo que puede simbolizar el acto de cubrirse la cara o de arrojarse polvo sobre la cabeza como signo de tristeza.”*³³

Sobre esto se puede decir que las manifestaciones de dolor interno o emocional humano, se exteriorizan con movimientos y actitudes corporales entre los que está el gesto de taparse la cara, en mayor o menor medida, y el de tocarse la cabeza. Está claro que este gesto corporal se ha copiado de la realidad y se ha llevado al arte, por lo que el primer apunte del citado autor es muy lógico. En cuanto a la segunda posibilidad, la de representar la acción de echarse polvo por encima en señal de duelo, es también factible, ya que ésta y otras actividades³⁴ se ejecutaban en momentos de duelo. Y a estas dos se suma la opción dada en otro texto, de que representen el gesto de golpearse la cabeza. Hecho también probablemente realizado por las plañideras y que el arte puede pretender reflejar de este modo. Lo que sí deja claro Wilkinson, y no cabe duda, es que este gesto representa la tristeza y por lo tanto es un gesto totalmente asociado a esta emoción.



4.32- *Plorantes en procesión funeraria*. Tumba de Min, Nakht, Tebas, Dinastía XVIII. Gestos de dolor y consternación.

Pero la variedad de gestos expresivos realizados en señal de duelo es más amplia. Así podemos ver a las plañideras con otros ademanes bastante diferentes acompañando a otras que mantienen el gesto básico ya descrito. Se encuentran en el mismo contexto y ambas figuras son el reflejo de una misma expresión, de un mismo sentimiento. Son la imagen que representa el dolor ante la muerte, expresiones relacionadas con el duelo. Estos otros gestos que se observan en las plañideras son: las manos abiertas y cruzadas por encima de la cintura, las manos abiertas y cruzadas por debajo de la cintura, una mano agarrando el otro brazo más o menos a la altura de la muñeca, y los brazos hacia abajo con las manos abiertas extendidas un poco hacia fuera. Son gestos formalmente diferentes que representan variaciones dentro de un mismo significado simbólico, y que están relacionados con el concepto de duelo. No se sabe con certeza si estas poses son individuales o forman parte de una cadena secuencial de gestos.

Hay que señalar que este último grupo de gestos que se engloban dentro del grupo de poses de duelo, son más simbólicos. Sin embargo los descritos en primer lugar son más representativos de la realidad. Por ejemplo el gesto que mantiene las manos abiertas y cruzadas bajo la cintura parece reproducir el abrazo dado por las diosas con sus alas protectoras al muerto. Y el resto de estos últimos gestos pueden tener un significado mítico equivalente.

Por otro lado, el gesto clásico puede estar realizado tan sólo con una o con ambas manos. En el caso de utilizar una mano, la otra puede representarse en

reposo o realizando el gesto de alabanza en dirección hacia el fallecido. Cuando esto ocurre, cada mano está expresando por su lado conceptos diferentes. Mientras una es la muestra de la pena por la pérdida humana, la otra honra y muestra respeto a la persona ya sin vida. En este caso, dos gestos emotivos expresados con la mano suceden a la vez, uno de lamentación, otro de veneración.

El arte muestra a las plañideras (profesionales) en casi todos los rituales funerarios. Normalmente se encuentran a una cierta distancia de la esposa o del familiar que está ante la momia. A estos también se les representa realizando con sus manos este gesto.

De igual modo, en contextos funerarios y como expresión doliente de una muerte, se puede observar este gesto en las diosas Isis y Neftis.³⁵ Una imagen muy habitual en el arte egipcio es la de estas dos hermanas arrodilladas con la mano levantada a la altura de la cabeza y con la palma vuelta hacia la cara, lamentándose de la muerte de Osiris. A ambas se las representa a los pies y a la cabeza del dios momificado, siendo ésta una escena arquetípica de duelo. Esta imagen original de la tríada formada por Isis, Neftis y Osiris aparece en las cámaras funerarias. Por otro lado, es muy habitual encontrar a las diosas a cada extremo del sarcófago con el gesto del lamento, llorando al difunto, que de manera simbólica al morir se convertía en Osiris. Hay muchas estatuillas de estas dos diosas en esta posición.



4.33- *La Diosa Isis*. Época Ptolemaica (305-30 a. C.). Gesto de lamentación.

Aunque decimos que el arte copia la realidad, en Egipto es la escritura jeroglífica la que copia en principio a

aquella, mostrando en sus ideogramas las representaciones icónicas más expresivas para cada palabra o concepto. De los jeroglíficos reproduce el arte sus formas a pequeña y gran escala. El jeroglífico que representa a la plañidera, es una mujer sentada con el brazo en alto con la mano delante de la frente, dando la palma a la cara y con la cabeza un poco alzada. Este jeroglífico es un determinativo de diversas palabras con significados relativos a plañideras y a duelo. También es determinativo en la palabra mujer doliente (*iakbyt*). Que el jeroglífico³⁶ es anterior a la representación pictórica o escultórica lo explica Wilkinson, el autor anteriormente citado: *“La naturaleza jeroglífica de muchas representaciones de plañideras queda patente en el hecho de que la postura de las diferentes mujeres a menudo es virtualmente idéntica.”*

4.6.7- Gesto de llamada o invocación.

El gesto de llamada queda simbolizado en el arte egipcio mediante las figuras que muestran un brazo medio extendido hacia delante con la mano abierta, dando la palma al espectador, y con el dedo pulgar siempre por arriba. Los dedos están dirigidos hacia la persona que es llamada.

Según en el contexto en el que aparezca, la figura con este gesto puede significar invocación. Igualmente es un gesto de llamada pero realizado hacia algún dios o hacia alguna persona que ya ha abandonado el mundo físico.

Este gesto es muy usual en las pinturas de las tumbas egipcias y en las estelas funerarias. La escena más típica donde aparece es en la que se lleva a cabo una ofrenda. En estas pinturas se puede observar a algún familiar del fallecido invocando su espíritu para que acepte sus ofrendas (il. 4.4). Pero este gesto de invocación se da también en escenas no oferentes.

Las ofrendas, en otros casos, podían ir dirigidas a algún dios. Cuando así sucedía, el gesto de llamada o invocación, se encontraba en las imágenes en relieve que decoraban los templos egipcios. Abundan estas representaciones en los



4.34- *Funcionario en actitud de llamada o invocación*. Sakkara, Imperio Nuevo, XVIII Dinastía.

templos pues escenifican rituales religiosos. Además de un gesto oferente hacia el dios, podía estar relacionado con alguna función para servirle. El gesto lo realizaba el sacerdote, también el rey en el caso de suplir al anterior en sus funciones religiosas.

Igualmente se puede encontrar este gesto en la figura del sacerdote que, dirigiendo su mano al rey muerto, realiza un acto de invocación mientras recita una oración.

Por otro lado, la presencia del rey con este gesto en una escena también simboliza la presencia misma del faraón. De hecho, se realizaban esculturas del faraón con este gesto que, presentes en los templos, representaban al rey mismo en las ceremonias. De este modo, sin necesidad de estar físicamente, el faraón podía invocar a los dioses.

Por último, es muy habitual encontrar esta fórmula gestual formando parte de escenas narrativas de tipo cotidiano, donde por ejemplo el rey llama a sirvientes, recibe tributos con gesto de admisión, o incluso cita a personas ante su presencia.

En la escritura jeroglífica este gesto se representa mediante el ideograma *nīs*, que no es ni más ni menos que una figura con este mismo gesto. Los concep-

tos asociados a este jeroglífico son llamada, invocación, y palabras relacionadas con sirviente.

4.6.8- Gesto de saludo.

El gesto del saludo se representa mediante el brazo alzado y flexionado sobre sí mismo, con la mano más o menos a la altura de la cabeza, que se ofrece abierta y dirigida al saludado. En este caso se muestra el perfil de la mano con el dedo pulgar por debajo, insinuando con esta disposición que la mano esta abierta dirigiendo la palma hacia delante, hacia la persona que va el saludo.

El gesto de esta mano se diferencia del gesto de llamada por la posición del dedo pulgar. También es diferente entre ellos la flexión del brazo, que en el caso del saludo está más doblado.

Es muy común encontrar escenas donde se observan distintos gestos de manos y brazos para los distintos personajes representados. De este modo podemos ver el saludo en una figura, y la adoración u otro gesto en otra formando parte del mismo conjunto. De esta manera la iconografía simbólica del arte egipcio y las figuras gesticulantes explican la escena y narran los hechos que pretenden representar. Cada gesto encierra información. Una información muy útil, como vemos, para la total comprensión de la obra.

Esta posición se encuentra en los jeroglíficos siendo, como en los casos anteriores, una figura que realiza este gesto.

4.6.9- Gesto de glorificación o alabanza, del ritual de la recitación de las glorificaciones.

El gesto henu de alabanza o glorificación proviene del jeroglífico del mismo nombre. Éste consiste en un hombre sentado con el brazo derecho doblado cerca del cuerpo, cuya mano está a la altura del pecho, mientras que el otro brazo está alzado en forma de “L” detrás de él.

Esta forma artística y jeroglífica representa un momento en la cadena de gestos del acto de glorificación o alabanza perteneciente al ritual de la *recitación de las glorificaciones*. El gesto es representativo de la ceremonia total en la que se alababa al dios. Este rito también comporta sentidos de alegría y júbilo.

La secuencia de gestos de este rito ha sido reconstruida mediante la observación de unas pinturas del Imperio Antiguo. Según este examen, el signo de alabanza descrito correspondería al último gesto de la acción, esto es, el que da fin al ritual. La serie de gestos de este rito sucede del siguiente modo:

*“en primer lugar el devoto doblaba una rodilla y extendía un brazo (con la mano abierta), mientras mantenía el otro brazo (con el puño cerrado) doblado hacia el cuerpo. A medida que avanzaba la recitación, retiraba el brazo extendido hacia atrás cerrando la mano. Entonces, el devoto se tocaba o golpeaba el pecho alternando los puños cerrados.”*³⁷

Existen variaciones en la representación de este ritual, pudiéndose encontrar reflejados varios momentos muy diferentes de este acto en una misma pintura. En este caso, las figuras de hombre, tanto de pie como sentado, se suceden una delante de otra cambiando los gestos de sus brazos y manos, escenificando los pasos del ceremonial de una manera muy explícita y clara. Así se puede apreciar en las escenas de júbilo pintadas en la mastaba de Heti (Guiza, dinastía IV o V).

El gesto de alabanza más representado en el arte monumental es el que corresponde al jeroglífico *henu*. Es muy utilizado desde el Imperio Antiguo en las construcciones funerarias. Es un gesto ceremonial que aparece en numerosas ocasiones realizado por reyes, dioses y hombres, aunque suele ser el rey el oficiante.

Una representación muy habitual del gesto de alabanza, es la ejecutada por los dioses con cabeza de chacal y de halcón, que simbolizan respectivamente las almas ancestrales de las capitales del Alto y del Bajo Egipto (Hierakónpolis y Buto), saludando al sol al amanecer. Estos también se encuentran en otras es-



4.35- Ramsés I con los espíritus ancestrales. Tebas, Valle de los Reyes, Tumba de Ramsés I. Gesto de alabanza o glorificación del ritual de la recitación de las glorificaciones.

cenar, como pueden ser de júbilo ante la regeneración del *ba* o alma del rey, en cuyo caso, uno u otro dios aparece al lado del rey mostrando ambos esta posición característica.

También se encuentra este gesto en la avefría y en el cetro *uas* personificado. Estas yuxtaposiciones de signos y gestos suman las simbologías propias de cada cual ampliando claramente el concepto del signo representado.

4.6.10- Gesto de respeto y sumisión.

El gesto en el que se muestra respeto o sumisión las manos pueden estar colocadas de diversas maneras. Es un gesto individual muy definido pero que presenta variantes. La más usual es cuando con una mano se coge el hombro opuesto, mientras el cuerpo está ligeramente inclinado, y con la otra mano se toca la rodilla. Digamos que esta posición es la base para las demás, y así podemos encontrar gestos similares con el mismo sentido. Estos son: agarrar con una mano el brazo contrario (il. 4.36); coger con ambas manos los brazos contrarios; asir el hombro contrario con la mano; con una mano asiendo el hombro y con la otra el brazo contrario; agarrar los hombros opuestos con ambas manos. Hay que señalar que estas poses se encuentran en figuras tanto de pie como sentadas o arrodilladas, incluso postradas en el suelo ante el superior. A veces se presentan



4.36- *La reina del país de Punt y sus portadores*. Templo funerario de la reina Hatshepsut, Deir el-Bahari, Imperio Nuevo, XVIII Dinastía. Mano agarrando el brazo en señal de respeto.

inclinadas como haciendo una reverencia o postradas, y se tocan una o ambas rodillas.

El ademán de respeto o sumisión se observa en personajes de tipo diverso que se encuentran ante un superior. Pueden ser trabajadores de cualquier clase que rinden cuentas con los escribas (il. 4.23), o también sirvientes que se encuentran ante sus señores, y por ello realizan este gesto de respeto ante ellos. También se observa estas posiciones manuales en cautivos.

Un gesto de sumisión en contextos más bélicos sucede en escenas representativas de batallas donde pueden aparecer enemigos que tras la derrota se muestran con un brazo delante de la cara. Esta pose manual además denota protección, e incluso mediante ella el vencido pide compasión a los vencedores (il. 4.37). Este tipo de gestos está presente en las escenas del Imperio Nuevo.

4.6.11- Gesto de dominación.

El gesto de dominación está ejecutado por el rey o por algún dios contra los enemigos, y consiste en la mano golpeando sus cabezas. A veces podía ser tan solo el brazo en alto del rey sujetando una maza. Literalmente, el brazo levantado del rey con la mano cogiendo la maza, simbolizaba la destrucción de los ene-

migos. Normalmente estos están representados mediante una figura más grande que equivale a la totalidad de ellos. El rey debe proteger a Egipto y mantener el orden, esto es, la preservación de Maat.

La dominación del enemigo es una temática que aparece desde el periodo dinástico. Es un tipo de escena muy representada en el arte egipcio. El faraón coge a los cautivos por el pelo mientras que con la mano derecha en alto sujeta una maza con la que les golpeará.



4.37-Merneptáp, con su león, acabando con dos jefes vencidos en el campo de batalla. Palacio del Delta, XIX Dinastía. Gesto de dominación por parte del rey, y gestos de súplica y respeto por parte de los vencidos.

Por otro lado, podemos observar la dominación en el prisionero que es representado de rodillas con las manos atadas a la espalda.³⁸ También lo encontramos con los brazos atados delante o sobre ellos mismos, aunque la más extendida es la figura del cautivo descrita en primer lugar. Representa al enemigo vencido, y más tarde simbolizará a los enemigos de Egipto.

4.6.12- Gesto osiriaco.

El gesto de brazos y manos cruzadas sobre el pecho con los puños cerrados, es un gesto bastante frecuente que podemos encontrar tanto en estatuas y pinturas, como en momias. Su simbología está asociada a Osiris, ya que este gesto es propio de este dios y es uno de sus atributos.³⁹ Éste y otros le diferencian de los demás dioses.

Cuando una figura humana es representada con el gesto osiriaco, es una manera de asociarlo con el dios Osiris. La razón es que después de la muerte,



4.38- Sarcófago antropoide de Amenemhat. Segunda cachette de Deir el-Bahari, Tercer Periodo Intermedio, XXI Dinastía.

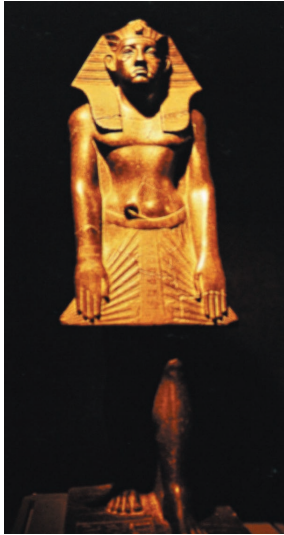
cuando el fallecido pasa la ceremonia del peso del corazón, que era una especie de juicio del más allá, el difunto se convierte simbólicamente en un Osiris.⁴⁰ Por tanto toma el gesto de este dios.

El gesto típico osiriaco es fácil encontrarlo en estatuas de reyes fallecidos en el Imperio Nuevo. También en pinturas. Y en cuanto a las momias, las de los faraones del Imperio Nuevo es muy común encontrarlas con esta pose. También en esta época, se añadió este gesto a la forma del sarcófago, que empezó a ser antropomorfo proporcionando simbólicamente un cuerpo al espíritu del difunto. En el Alto Egipto los brazos representados en el sarcófago están uno sobre otro, cruzados. Pero en el Medio Egipto los brazos estaban a la par, esto es, sobre el pecho uno frente al otro sin cruzar. Esta variedad del gesto osiriaco también se encontrará fuera de los sarcófagos.

Las momias de tumbas individuales presentan los brazos a los lados del cuerpo. Y las momias de las mujeres reales presentan un brazo al lado del cuerpo y el otro doblado cruzando el pecho. En este gesto ven los estudiosos del tema una posible conexión con la diosa Hathor, puesto que es muy común representar a las figuras femeninas relacionadas con esta diosa, en esta pose o gesto tan particular.

4.6.13- Gesto de oración.

Existen diversas posiciones de la mano para representar a una figura que realiza el gesto de oración. Podemos apreciar este ademán tanto en personajes representados de pie, como sentados, o de rodillas. Entre posturas corporales iguales, pueden darse diferentes gestos para mostrar a un orante.



4.39- *Senusert I. Karnak*, Imperio Medio, XII Dinastía. Gesto de oración.



4.41- *El sacerdote Hetepdjef en postura orante*. Memphis, II Dinastía.



4.42- *Estatua de orante*. Imperio Nuevo.



4.40- *El escriba real Ptahmosis rezando al dios de los muertos*. Relieve que adorna uno de los cuatro caras de un gran pilar procedente de una tumba, probablemente menfita. Encima hay inscrito un himno a Osiris. Imperio Nuevo.

Si el personaje representado está de pie, el ademán de oración consiste en sus manos abiertas colocadas sobre su faldellín ceremonial, con las palmas hacia abajo.

Una actitud de orante típica de la herencia armaniana la podemos observar en figuras de pie, como puede ser un sacerdote ritualista u otro personaje, con las manos elevadas y hacia delante en un gesto parecido al de alabanza. Esta actitud clásica se dará hasta principios de la XIX Dinastía.

Un gesto poco común de oración se aprecia en figuras de rodillas que tienen las manos abiertas y apoyadas sobre los muslos. Se observa en alguna escultura de las primeras dinastías. Esta posición también se da en esculturas sedentes.

Por otro lado, con la posición corporal de rodillas existe otro gesto para identificar a un orante, esto se da cuando la figura eleva sus manos hacia delante con las palmas abiertas.

4.7- LA RELIGIÓN EN EL ANTIGUO EGIPTO.

4.7.1- La teología heliopolitana: Atum y su mano, símbolo del poder creativo.

El sistema de creencias egipcio proviene de orígenes diferentes, tantos como los diversos cultos que existían en los asentamientos a lo largo del Nilo en los últimos tiempos del paleolítico. Las antiguas creencias fueron evolucionando creando tradiciones que difieren en los diversos dioses que son venerados según el lugar. Antes de la unión del Alto y el Bajo Egipto, los sacerdotes procuraron unificar estos cultos para conseguir un sistema religioso más estructurado.

Este origen heterogéneo, además de cierto hermetismo, hacen de la religión egipcia una de las más complejas de la antigüedad. Los sacerdotes eran los que conocían su sentido profundo, mientras que al pueblo le bastaba con un conocimiento medio, el suficiente para conseguir en su vida la protección divina. No obstante, la religión egipcia tenía unos hondos principios éticos que incidían en la cotidianidad diaria convirtiéndose en normas y costumbres a seguir.

La religión nació en el periodo predinástico tras un largo proceso, y es en el centro religioso de Heliópolis donde se elaboró la más antigua cosmología.

“La teología heliopolitana presentaba la creación del mundo de la siguiente manera: del preocéano llamado Khnum emergió, sobre la colina de Heliópolis, el primer predios, Atum que se creó a sí mismo. Cuando, bajo el Imperio Antiguo, el culto del dios sol Ra se popularizó, los sacerdotes de Heliópolis decidieron que Atum y Ra eran una sola y misma persona y que el padre de los dioses era Atum, simbolizado en la piedra santa benben. Este fetiche local en forma de poste, quizá prototipo del obelisco, indicaba en Heliópolis el lugar de nacimiento del dios primordial. Atum-Ra, por “autoconcepción”, escupió a Shu, dios de la atmósfera lumi-

nosa, y a Tefnut, diosa de la humedad y de los oscuros abismos subterráneos. De Shu y Tefnut nacieron Geb, dios de la tierra, y Nut, diosa del cielo. Esta pareja engendró dos hijos, Osiris y Seth, y dos hijas, Isis y Neftis. Así surgió la Gran Enéada de los dioses heliopolitanos, a los que, más tarde, se añadió el hijo de Osiris e Isis, Horus.

Al lado de la Gran Enéada de los dioses heliopolitanos, tenemos también un Pequeña Enéada heliopolitana. Los sacerdotes situaron en ella a Horus, a Thot, a la diosa de la verdad Maat, personaje femenino representado con un pluma de avestruz sobre el cabello, y al dios con cabeza de chacal Anubis, que más tarde desempeñará un papel importante en el tribunal de Osiris como patrono de la momificación.”⁴¹

Según esta cosmogonía, el dios creador Atum surge por autogeneración, de las aguas del océano primigenio, y crea a los dioses y a los hombres copulando con su propia mano. Así Atum se convierte en un claro símbolo de la creación en la religión egipcia. Es una deidad de la creación.

Lo curioso es que, por extensión, su mano, también adquirirá esta simbología. Y es que la mano de Atum participa en la creación. Atum y su mano son necesarios en el acto creativo. De este modo, la mano se convertirá en un símbolo de acción por sí misma, representando el poder creativo. Y algo más, ya que “...la mano , como contrapartida femenina al falo, llegó a adquirir un carácter sagrado en el antiguo Egipto.”⁴²

La teología egipcia es flexible en cuanto a la asociación de ideas. La mano de Atum es un claro ejemplo de ello. Aparte de los símbolos que encierra podrá representar el principio básico femenino, e incluso podrá ser un símbolo de la unión sexual. Normalmente se le da estos significados a los amuletos que representan una mano cerrada.

La importancia que adquiere la mano de Atum se puede percibir en el arte, ya que será representada junto a Atum como pareja divina. Es una representación que se puede ver en los sarcófagos egipcios.

Este poder generativo subyacente a la mano, se extrapola a otros ámbitos. Así, cabe señalar como curiosidad que en el antiguo Egipto se utilizaba el título de *mano de Dios* para la madre del futuro rey de Egipto, considerada la esposa de Amón. Del mismo modo, la sacerdotisa máxima del culto a Amón tenía los títulos de la *Mano de Dios*, *Esposa de Dios* y *Adoratriz de Dios*.

4.7.2- La cosmogonía menfita y la hermopolitana.

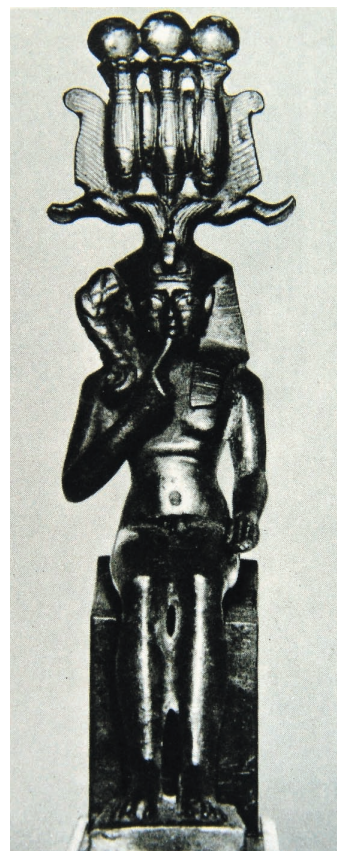
En Egipto hubo tres sistemas teológicos. Además del heliopolitano existieron la cosmogonía menfita y la de Hermópolis. En Menfis el dios primordial era Ptah, protector de los artesanos y de los artistas. Éste engendró otros ocho Ptah para formar una eneada. Los sacerdotes de Menfis consideraban al dios del preocéano como una forma de su dios Ptah-Khnum, así su dios se mostraba superior a Atum. La santa eneada menfita la componían entre otros, Thot y Horus. “Según la teología menfita, el dios Thot era el corazón de Ptah, instrumento de su pensamiento, y su lengua, Horus, instrumento de palabra y creación.”⁴³ Este último será de nuestro interés, ya que encontramos muchas representaciones de Horus como niño con un gesto manual muy particular. Junto con los dos sistemas religiosos más antiguos generados en las zonas urbanas, también más antiguas, de Heliópolis y Menfis, existió un tercero. La teología hermopolitana, que tenía una Gran Octoada de dioses, no fue muy importante en la religión egipcia. Finalmente acabó sometida a la heliopolitana, admitiendo que el preocéano Khnum era el padre y creador de Atum. Su dios principal fue Thot, protector de los escribas e inventor de la escritura.

4.7.3- Las diversas formas de Horus. Horus como niño o Harpócrates y el gesto harpocrático.

Los numerosos dioses de la religión egipcia eran venerados en los diferentes lugares del culto y cumplían alguna función. Todos eran representados tanto en pintura como en escultura. En la religión egipcia la unión de dos divinidades

generaba una nueva que conservaba normalmente los atributos de las dos divinidades integrantes. Por ejemplo Ra-Horakhti era el dios-halcón con los atributos tanto de Ra como de Horus. Inicialmente, en Heliópolis veneraban a Atum-Ra, después también lo fueron Amón-Ra como juez supremo, Sobek-Ra y Ra-Horakhti.

Un mismo dios podía tener múltiples formas, como ocurre con Horus que, como dios celeste, se identificaba con cada rey viviente y se le representaba como un halcón. Unido a Ra era Ra-Horakhti. Como viejo era Haroeris, el protector de los reyes. Como hijo de Isis era Harsiesis,⁴⁴ otra divinidad. Y por último, como Horus niño era Heru-pa-jered o Harpócrates,⁴⁵ el joven dios sol, que era símbolo de los comienzos de la existencia.



4.43- Harpócrates. Baja época.

En la época de los Ptolomeos, se hace común el culto de Harpócrates u Horus niño. Se le representa como un niño desnudo y con el típico mechón en el lateral de la cabeza que llevan los niños y, sin duda lo más interesante, con un dedo delante de la boca. Esta representación tiene su origen en el jeroglífico de la misma forma que es un determinativo para niño. Con este mismo gesto, llevando el dedo a la boca, se representan los niños, como sucede por ejemplo en la famosa escultura familiar del enano Seneb y su esposa, donde los hijos de ambos aparecen debajo de la figura del padre, un niño y una niña que tienen su dedo índice en la boca.

Por tanto, a Horus niño se le distingue por mostrarle con un dedo en la boca. Este gesto será habitualmente de Horus niño pero, como decimos, también puede aparecer en otras representaciones de niños. No obstante, a Harpócrates se le asimilaron muchas otras divinidades de niños solares. Este particular gesto,

en origen el de un niño que se chupa un dedo, se malentendió y pasó al arte griego como un gesto de silencio. Se llamará gesto harpocrático, de Harpócrates, uno de los nombres que tomó Horus.

Este curioso gesto de discreción y silencio, aparecerá a lo largo de la historia del arte. Llegará a ser un signo protector en el mundo copto, esto es, para los cristianos egipcios. O a significar introspección, como sucede en el pensador de Rodin, siendo en origen un signo perteneciente a la iconografía egipcia.

4.7.4- Min y Amón-Min, deidades de la fertilidad cósmica.

Asociado a Amón encontramos al dios Min. Este último es representado como un hombre itifálico. Es un dios de la fertilidad

originario de Coptos, muy venerado en sus templos en el periodo Predinástico, y que era representado mediante un gran falo de piedra. Posteriormente se asoció a Horus, y más tarde a Amón. Tanto Amón como Min eran símbolos de fertilidad cósmica y de regeneración del universo. Ambos eran dioses relacionados con la creación, y más concretamente con la creación de la totalidad del universo.

Existen numerosas pinturas y relieves de Min y Amón-Min en este periodo. Min se nos muestra sujetando con la mano su falo erecto. Esta acción del dios es la que simboliza la fertilidad. Es un acto vinculado a la creación. La mano es parte de ella. Volvemos a apreciar la importancia simbólica de la mano en este tipo de representaciones. Su posición y gesto marca la simbología. Por otra parte, la imagen de Min no deja de recordarnos de alguna manera a Atum, el dios padre de los dioses. Los dos son dioses de la creación y en ambos la mano es protago-



4.44- Estatua itifálica del Dios Min. Templo del dios Min, Coptos, Finales del Predinástico (3.150 a.C.).

nista. Sin duda el gesto de Min recuerda a la pareja divina formada por Atum y su mano.

Un antiguo himno dice: “¡Adoremos a Min, el que levanta el brazo! ...” y así, con el brazo en alto, podemos también verle representado en algunas obras.

4.7.5- Heh, la divinidad de las manos alzadas.

Heh es una divinidad que podemos encontrar en varios contextos en el arte egipcio, por aparecer en dos mitos diferentes de la religión y tener diferentes significados.

Heh es una divinidad que se representa sentada con los brazos alzados, en un gesto parecido al de la alegría. Su sentido preferente es de eternidad, ya que la palabra *heh* puede significar un millón o número muy grande.



4.45- Signo jeroglífico Heh. Significa incontables, miles de miles y eternidad. Procedente de un Templo del rey Nectanebo.

La iconografía que rodea a la divinidad en sus representaciones suele estar asociada a la eternidad, pues aparece junto a símbolos numéricos y temporales. Estos símbolos pueden ser por ejemplo una rama de palmera que tiene marcas haciendo referencia a los años. Así es fácil encontrar al dios heh en su posición de brazos alzados asiendo una rama de palmera en cada mano. Esta imagen acompañada de otros símbolos de este tipo se convertía en la plasmación del deseo de una vida muy larga al rey. Es una imagen muy representada a partir del Imperio Medio. Debido a esto, era una imagen muy representada en objetos de uso de los reyes.

El dios Heh aparece en los Textos de los Sarcófagos del Imperio Medio, y según la leyenda hermopolitana, antes de iniciarse el mundo existían los dioses primigenios (Amón tal vez vacío, Kek oscuridad, Nun agua y Heh) entre los que se encontraba Heh.

Otro mito explica que Ra creó ocho divinidades Heh para ayudar a la vaca celestial a ascender al cielo con el dios Ra en su lomo; y a Chu, el dios del aire, que también ayudaba a sostener a la vaca a la vez que protegía a las divinidades Heh.

Este motivo aparece representado a gran escala formando parte de la iconografía artística egipcia.

4.7.6- Atón, el dios sol.

Durante el reinado de Akenatón (Ajenatón o Amenhotep IV), el sol fue adorado como el Dios Atón. Anteriormente el sol era adorado como Horus, luego como Ra, y Horus-Ra, para terminar siendo adorado como Amón-Ra, todos dioses que eran divinidades solares. En las últimas épocas todos eran adorados. El sol⁴⁶ tendrá mucha significación en la religión egipcia pues sus divinidades principales son solares.

Tanto en el arte como en la escritura jeroglífica, el astro sol tuvo una importancia considerable y se representó profusamente de muy distintas maneras. Nos interesa aquella en la que aparece como Atón semipersonificado, esto es, saliendo de él rayos que acaban en manos. Muchas de estas manos ofrecen el signo *anj*, símbolo de vida, rejuvenecimiento y renacimiento. Así se observa en el respaldo del famoso trono de Tutankhamon, donde el sol de Atón irradia rayos benéficos sobre él y su esposa, mientras ésta le unge el cuerpo con óleo perfumado. Durante el reinado de Akenatón fueron numerosas las estelas donde aparecían los reyes realizando distintas actividades cotidianas, solos o con sus hijas, salmodiando el himno a Atón, haciéndole ofrendas, etc., y sobre ellos el disco solar, el símbolo del

dios Atón, irradiando su luz con sus rayos terminados en manos. “*Son las manos del sol, que plasman y crean las cosas terrestres; dan luz, vida, color y forma a todo lo que existe.*”⁴⁷

También se puede ver en este disco solar con manos un símbolo protector. Simbolismo que se intensifica con los símbolos *anj* que llevan algunas de las manos, las que se sitúan a la altura de la nariz de los personajes representados ofreciéndoles el aliento de vida.



4.46- El faraón Akenatón y la reina Nefertiti con sus hijas. Imperio Nuevo, época amarniana, XVIII Dinastía. Atón les envía sus rayos benéficos terminados en manos.

- CITAS:

¹ Gracias a la literatura egipcia se han llegado a comprender muchos de sus aspectos estrechamente ligados a las creencias religiosas y a los mitos.

² Richard H Wilkinson, *Como leer el arte egipcio*. Barcelona, Crítica, 1995, pág. 11.

³ Fecha probable o aproximada que da el profesor Kazimierz Michalowski en su libro *“El arte del Antiguo Egipto”*. Decir que todas las fechas de los periodos del arte egipcio que damos en este capítulo están tomadas de este libro en particular, ya que de un autor a otro varían, por lo que se decidió seguir las fechas de un único investigador.

⁴ En el Alto Egipto se veneraba al Dios Seth, mientras que en el Bajo Egipto el Dios principal era Horus.

⁵ Pequeñas figuras de barro, entre las que hay representaciones femeninas, recipientes de cerámica y elementos de adorno personal.

⁶ L. Mazonod, *El arte y las grandes civilizaciones*. Barcelona, Gustavo Gili 1971.

⁷ El manto del jubileo es un manto que se coloca el rey en la fiesta jubilar del sed.

⁸ K. Michalowsky, *El arte del antiguo Egipto*. Madrid, Editorial Akal, 1991, pág. 155.

⁹ Esto sucede hasta el periodo de Amarna.

¹⁰ K. Michalowsky, *El arte del antiguo Egipto*. Madrid, Editorial Akal, 1991, pág. 173.

¹¹ Akenatón (Amenofis IV) inspirado en sus antecesores lleva a cabo una reforma religiosa. Abandona el culto al Dios tebano Amón y rompe con esta tradición religiosa y con el politeísmo de los templos egipcios. Nombrará a Atón como el único Dios. Él mismo se convierte en Atón, el disco solar, Dios supremo, el único al que estaba permitido adorar. Cambia la capital a Tell-el-Amarna.

¹² V.V. A.A., *Ars Magna. Historia del Arte Universal. Tomo I: El alba de la ilusión. El arte de la prehistoria y de las primeras civilizaciones*. Editorial Planeta S. A., 2006, pág. 115.

¹³ El sfumato será una particularidad del modelado escultórico alejandrino. Consistirá en el suave modelado del cuerpo humano.

¹⁴ En el estilo ptolemaico sólo sufre cambios el rostro de las figuras, mientras los cuerpos mantienen una actitud hierática, y el modelado no cambia salvo en casos excepcionales.

¹⁵ La escritura jeroglífica permaneció durante muchos siglos en el olvido. Desde la época romana se desconocía su significado. Se logró descifrar gracias al descubrimiento de la Piedra Roseta. Encontrada a finales del siglo XVIII por un oficial de Bonaparte durante la campaña de Egipto. La Piedra Roseta es un bloque de basalto negro con una misma inscripción en tres escrituras diferentes, en jeroglíficos egipcios, en letras griegas y en escritura demótica. Contenía un decreto de Ptolomeo V Epifanio (205-180), y gracias a ella se logró descifrar la escritura egipcia.

¹⁶ Por ejemplo, el signo del ojo significaba por un lado el ojo y por otro la acción de mirar. También si los sonidos que designaban dos cosas diferentes eran parecidos, el mismo signo podía ser utilizado para representar o referirse a los dos. Si algún signo era ambiguo se utilizaban complementos fonéticos y determinativos, que actúan como signos aclaratorios. Ejemplo: un hombre o una mujer sentados era un signo que precedía a un jeroglífico del que aclaraban se trataba de un nombre masculino o femenino.

¹⁷ Richard H. Wilkinson, *Magia y símbolo en el arte egipcio* Madrid, Alianza Forma, 2003, pág. 167.

¹⁸ Alan Gardiner, *Egyptian Grammar*. Oxford, 3.^a ed. 1982.

¹⁹ Los jeroglíficos que representan partes del cuerpo se les suele pintar de color rojizo. El simbolismo del color rojo está relacionado con la sangre, el sol y el fuego, y simboliza conceptos relativos a la vida y a la destrucción. Cuando se trata de manos se relaciona con aspectos referente a la vida y la creación.

²⁰ Mito relatado en el ensalmo 1.248 de los Textos de las Pirámides.

²¹ Richard H Wilkinson, *Como leer el arte egipcio*. Barcelona, Crítica, 1995, pág. 53.

²² “Estas nueve partes son: 1) el cuerpo, *khet*; 2) la personalidad espiritual, *ka*; 3) el alma, *ba*; 4) la sombra, *khai bit*; 5) el espíritu, *akh*; 6) el corazón, *ib*; 7) la energía espiritual, *sekhem*; 8) el nombre, *ren*; 9) el cuerpo espiritual, *sakh*.” K. Michalowsky, *El arte del antiguo Egipto*. Madrid, Editorial Akal, 1991, pág. 97.

²³ A veces los rituales religiosos eran realizados por los sacerdotes, pero tanto

estos como los faraones actuaban en muchas ocasiones representando al pueblo. El faraón debía satisfacer tanto a los dioses como a los hombres, y representaba a unos ante otros.

²⁴ Richard H. Wilkinson, *Magia y símbolo en el arte egipcio* Madrid, Alianza Forma, 2003, pág. 212.

²⁵ Las acciones simbólicas que encontramos en las representaciones artísticas pueden ser de tres tipos: actividades auténticas o realistas como pueden ser los rituales diarios de unción, baño, vestido, rituales funerarios o también la realización de ofrendas, etc.; acciones míticas que, por tanto, no tienen relación con la realidad y entre ellas podemos mencionar cuando el rey recibe la corona de las manos de una divinidad, cuando el faraón presenta a Maat, etc.; y acciones propagandísticas que no representan una realidad total y suelen ser escenas de batalla y de sometimiento de los enemigos.

²⁶ Op. cit., pág. 225.

²⁷ Op. cit., pág. 221.

²⁸ El escabel es una tarima pequeña que se pone delante de la silla para que descansen los pies de quien está sentado

²⁹ Miriam Lichtheim, *Ancient Egyptian Literature*, vol. II. Los Ángeles, 1976, pág. 38.

³⁰ Richard H. Wilkinson, *Magia y símbolo en el arte egipcio* Madrid, Alianza Forma, 2003, pág. 217.

³¹ Motivo popular en las tumbas de oficiales, en las últimas dinastías del Imperio Nuevo.

³² Suele ser Chu, el dios del aire, pero puede ser otro dios.

³³ Richard H. Wilkinson, *Como leer el arte egipcio*. Barcelona, Crítica, 1995, pág. 37.

³⁴ Llorar, rasgarse las ropas y golpearse el pecho. Estas acciones también se plasaban en el arte, y además, algunas representaciones de plañideras aparecen con lágrimas y otras con los senos al descubierto.

³⁵ Estas diosas son hermanas. Isis es la esposa de Osiris. Y ambas lloran a Osiris. Se las llama las dos milanas haciendo un paralelismo entre los graznidos de estas aves y los gritos de lamento de las plañideras. A veces en vez de representar a estas diosas se representaban dos milanos, con los signos jeroglíficos distintivos

de estas diosas, a ambos lados del féretro.

³⁶ El jeroglífico de plañidera es añadido por Wilkinson a la lista de los de Gardiner.

³⁷ Richard H. Wilkinson, *Como leer el arte egipcio*. Barcelona, Crítica, 1995, pág. 19.

³⁸ Esta posición de las manos viene de la representación originaria del pájaro *rejyt* o avefría que se representaba con las alas atadas a la espalda simbolizando los pueblos cautivos de Egipto. La avefría pasó a simbolizar los enemigos de Egipto a partir del Imperio Nuevo.

³⁹ Los atributos de Osiris, el rey momificado del más allá, son la barba curvada, la peluca tripartita (divina) y las manos cruzadas en el pecho. Además el cetro y el flagelo.

⁴⁰ Osiris: divinidad que en la práctica era una de las más importantes.

⁴¹ Kazimierz Michalowski, *El arte del Antiguo Egipto*. Madrid, Ed. Akal, 1991, pág. 91.

⁴² *La autoestimulación en Egipto. Antropología*. Revista de sexología. www.identidades.org.

⁴³ Kazimierz Michalowski, *El arte del Antiguo Egipto*. Madrid, Ed. Akal, 1991, pág. 92.

⁴⁴ Es habitual encontrarnos con Horus niño sobre el regazo de su madre Isis, en una posición que recuerda inequívocamente a la de la Virgen y el Niño de la religión cristiana. En ocasiones la madre, Isis, le ofrece con su mano el pecho al niño. En este caso estamos ante Harsiesis.

⁴⁵ El niño Horus, o lo que es lo mismo, el joven dios sol Heru-pa-jered fue denominado Harpócrates por los griegos.

⁴⁶ Muchas otras divinidades se identificaban también con el sol. Por otro lado, el sol representaba el ojo del dios del cielo Horus y el de Ra.

⁴⁷ José Pijoán, *Summa Artis. Historia General del Arte, vol. III. El arte egipcio hasta la conquista romana*. Madrid, Espasa Calpe, 1932, pág. 315.

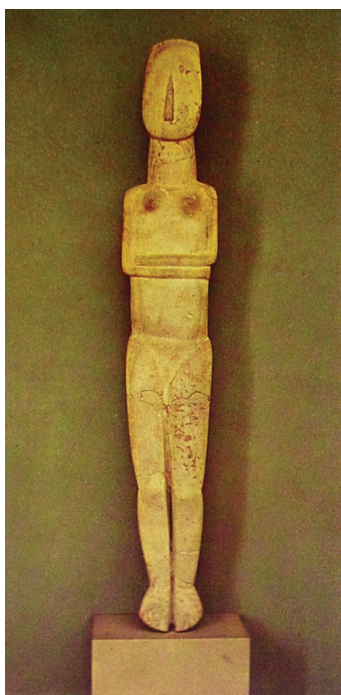
5- EL GESTO DE LA MANO EN EL ARTE DE LA ANTIGÜEDAD CLÁSICA.

5.1- INTRODUCCIÓN AL ARTE PREHELÉNICO. LOS GESTOS MANUALES EN EL ORIGEN DE LA CULTURA CLÁSICA.

En la Edad del Bronce (3.500 a 1.100 a. C.) florecieron una serie de civilizaciones en la zona del Egeo, que se sucedieron en el dominio artístico y político. Aunque culturas avanzadas tan sólo serán Creta (cultura minoica) y Micenas, éstas junto con las Islas Cícladas serán los tres centros de importancia artística de este periodo. En su arte se pueden apreciar ciertas raíces del arte griego.

Para comenzar a tratar el tema de los gestos manuales de las representaciones artísticas prehelénicas, podemos prestar atención inicialmente a los ídolos cicládicos. Del primer periodo de la Edad de Bronce datan estas pequeñas figurillas humanas encontradas generalmente en las tumbas, y de las que destaca la postura de brazos y manos. Estos normalmente están cruzados sobre el cuerpo, con el izquierdo siempre sobre el derecho. Es un gesto rígido y solemne que nos parece tener un carácter protector, aunque su significado no es del todo claro. Se cree que podrían ser representaciones de la Diosa Madre o por lo menos tener algún sentido divino. Las figuras de pie con brazos cruzados son las que predominan, aunque los brazos pueden estar en otras poses. Son figuras esquemáticas, de líneas sencillas, realizadas en mármol.

El refinamiento del arte cretense en la Media Edad del Bronce está asociado en gran medida a su vida religiosa, siendo su evolución artística consecuencia de la prosperidad que en esos momentos vivió Creta. Una civilización palaciega de la que gracias a sus tres grandes palacios, los de Cnossos, Festos y Mallia se



5.1-Gran ídolo cicládico femenino. Amorgós, aprox. 2000 a. C.

tiene conocimiento de su cultura y su arte, y cuyo apogeo se dio entre el 2200 y el 1650 a. C. Allí no se realizarán estatuas ni relieves monumentales. De los muchos materiales utilizados para crear objetos artísticos, el barro cocido se utilizó para sencillas figuritas que se ofrecían en los santuarios religiosos. Del siglo XVIII a. C. destacan las figuras con las manos alzadas (il. 5.2), en lo que parece ser un gesto ritual. Éstas tienen ambos brazos elevados a los lados del cuerpo, con las manos abiertas a la altura de la cabeza. En un anillo del Palacio de Cnosos (il. 5.3) que representa un baile de adoración, podemos observar como dos mujeres elevan las manos hacia arriba y hacia delante por encima de sus cabezas ofreciendo las palmas, mientras otra lo hace hacia ambos lados de su cuerpo, con una postura idéntica a la de las figuras de barro. Vemos como este gesto desde la antigüedad ha sido signo

de adoración y se ha trasladado de la realidad del rito, al arte.

Las manos son también portadoras de atributos en la cultura minoica. La representación de la Diosa Madre, llamada “*diosa de las serpientes*” es una figura femenina que agarra sendas serpientes en sus manos alzadas. Sus manos portan el símbolo de la fecundidad, dando a toda la figura este significado. En otro ejem-



5.2- Estatuilla de diosa. Creta. Gesto ritual.

5.3- Anillo de oro con representación de baile de adoración. Palacio de Cnosos, aprox. 1700 a. C.



plo similar (il.5.4) hallado en Cnossos, la diosa extiende las manos hacia delante mostrando las serpientes enroscadas desde sus manos que suben por los brazos, rodean el cuerpo y llegan hasta el tocado. De sus manos parece fluir la energía que hace posible el proceso de la creación.

La pintura mural, al fresco, se desarrolla en los palacios cretenses y de las islas Cícladas integrada en la arquitectura como una parte fundamental. Las



5.5- Las “damas azules”. Ala oriental del palacio de Cnossos, Creta. siglo XV a. C.

5.4- La gran “diosa de las serpientes”. Palacio de Cnossos, aprox. 1600 a. C. Simbolismo de creación y de fecundidad.

escenas son de tipo naturalista y figurativo, entre las que se observan temáticas ceremoniales, figuras en procesión, el famoso salto al toro, bailarinas, etc. Es un arte naturalista donde apenas hay perspectiva, pero que se caracteriza por su dinamismo y espontaneidad. Los gestos manuales en estas pinturas son ordinarios. En el continente, la pintura mural se desarrolla con posterioridad. Carente de naturalismo, predominan las escenas de la vida animal y vegetal así como escenas de combate. Hay poco dinamismo en las figuras y no se observa nada peculiar en los gestos manuales.

Son famosos los frescos de Cnossos. De las pinturas que se conservan, es de nuestro interés el fresco donde aparecen tres mujeres, las llamadas “*damas azules*” (il 5.5). Esta pintura reconstruida es de una belleza singular, tanto por su estética como por la sugestiva posición de manos que presenta, que dista mucho de compararse con otras. Las mujeres, que vemos de cintura para arriba, muestran los antebrazos doblados y las manos alzadas a la altura aproximada de los hombros. La delicadeza del gesto manual de la figura central, hace que parezca absorta en aquello que observa. Su mano izquierda abierta, pero caída, en una pose de abandono, sugiere cierta inconsciencia sobre su propia extremidad, indicando con ello una excesiva atención en lo exterior. Sin embargo, la figura de la derecha transmite mayor entusiasmo, incluso asombro, ante lo que ve. La posición de las dos manos, ambas abiertas, una más alta que la otra y más separadas entre sí, hacen que esta sea una pose más activa que la anterior, tanto es así que esta posición de manos parece poder ser el preludio de un aplauso. Por tanto, ambas figuras parecen manifestar el estado interno, la primera un estado medio relajado y contemplativo, frente a la segunda en un estado más despierto y participativo.

Hacia el 1700 a. C. aparece la cultura micénica en el continente en la zona del Peloponeso, llevada a cabo por el pueblo de los Aqueos, un pueblo de guerreros. Antes de invadir Creta su arte ya tenía influencias cretenses. Hacia el 1400 a. C. Micenas tiene el dominio y el poder en todo el Egeo, siendo su momento de mayor desarrollo hasta el 1200 a. C. Se ha encontrado escultura en relieve, indicadores de sepulcros en Micenas con escenas de batallas y caza. El arte micénico destaca por su formalismo y su gusto, por el orden racional y la simetría, algo muy alejado de la expresividad del arte cretense, en el que predominan las posturas y los gestos exagerados.

Hacia el 1100 a. C. desaparece la cultura micénica y hasta el 800 a. C. aproximadamente se va a producir la *edad oscura* de Grecia. Sin embargo un poco antes del 1000 nace la cultura griega. Esta nueva cultura, aunque diferente, comparte con la cultura cretomicénica anterior cosas como el idioma, las creencias religiosas y una mentalidad común. En el campo artístico se observarán algunas conexiones, pero el arte griego llegará a un estado mucho más avanzado.

5.2- LA EVOLUCIÓN DEL ARTE GRIEGO Y DE LOS ADEMANES MANUALES EN SUS REPRESENTACIONES ARTÍSTICAS.

El creador de todas las artes para los griegos, a diferencia de los egipcios que le otorgaban un origen divino, era Dédalo, un hombre, el que construyó el laberinto de Minos. Un genio que fue el primer hombre que tuvo la necesidad de crear y construir. Esta particularidad del mundo griego diferencia claramente, con respecto a otros pueblos de la antigüedad, su forma de ver el mundo, lo que afectará ineludiblemente a su cultura y, por tanto, a sus creaciones artísticas. El hombre tiene una conciencia muy elevada de sí mismo, lo que por un lado, les llevará a humanizar a los dioses. Y asimismo representarán un hombre ideal en esos atletas de belleza idealizada, de cuerpos perfectos unidos a un espíritu digno, ya que en el hombre hallarán las magnitudes de un dios.

El punto de partida de la creación artística griega es la naturaleza, el artista debe reproducir la realidad. De representaciones casi abstractas llegan al realismo total. Las ideas de proporción en la Grecia clásica son acusadas, la perfección de las cosas estará en su similitud con el hombre. Nacido del pensamiento racional, el hombre se convierte en medida de todas las cosas, y se representa tal cual es. La escultura griega evoluciona de la estilización al naturalismo. El estudio del cuerpo humano es lo que más preocupa a los escultores, y el movimiento muscular, lo que se puede apreciar en los escorzos. En el objetivo de representar la realidad se basará la evolución de la escultura griega. Las esculturas se ofrecían a los Dioses, eran por tanto exvotos o votivas, y también se disponían en los templos en forma de relieve y en bulto redondo en los espacios concretos de la arquitectura griega. Aparte del significado religioso de la escultura, ésta gusta por su propia belleza. Se da por tanto la contemplación estética.

Desde la época arcaica hasta el período helenístico, en Grecia se dio un progreso de la civilización, de la ciencia y de la técnica muy rápido, lo que transformó totalmente las condiciones sociales y la manera de vivir del pueblo. Su arte evoluciona paralelamente ganando en realismo y movimiento, así como en avances técnicos. Profundizan en el conocimiento del propio hombre, y se obser-

van a sí mismos hasta dar con las proporciones ideales de belleza. Con el tiempo hurgarán en la psique humana, en las profundidades del hombre, para mostrar sus afectos, sentimientos, pasiones, emociones, mostrando su arte una riqueza artística, expresiva y formal de actitudes internas, reacciones y sentimientos humanos, apreciados en la variada gestualidad del cuerpo humano, siendo especialmente importantes los gestos de las manos en las representaciones pictóricas y escultóricas que esta cultura nos ha legado. Por otro lado, desde mediados del siglo V a. C. los griegos introducen la perspectiva lineal para representar un espacio tridimensional. En el arte europeo esta perspectiva no se desarrolló plenamente hasta el Renacimiento. En la Grecia clásica se sitúa el origen y la fuente de la cultura europea. Nuestra concepción de belleza en el arte y de otros principios culturales, son herencia de los griegos. El alcance y la repercusión de la cultura clásica se dejan sentir a lo largo de los siglos

5.2.1- El arte griego: periodo arcaico.

Tras un periodo de cambios políticos y sociales, el siglo VIII traerá prosperidad y estabilidad a Grecia, lo que favoreció las relaciones comerciales. De éstas sobrevinieron importantes influencias tanto técnicas como artísticas y temáticas.

En este momento en el terreno artístico son muy frecuentes las pequeñas figuras humanas modeladas en terracota que servían como ornamento, ofrendas votivas o juguetes. También en bronce se realizarán pequeñas figuras de guerreros, así como escenas cotidianas y mitológicas. Son numerosas las mujeres sentadas portando una ofrenda, también habrá representaciones de niños, muñecas articuladas y animales. La decoración de los objetos artísticos representa la vida cotidiana y los mitos y leyendas griegos. En el Periodo Arcaico Superior la decoración figurativa va en aumento, siendo el tema de mitos el más popular. También habrá estelas funerarias talladas en relieve en este periodo, aunque alcanzarán un gran valor expresivo y artístico las del periodo clásico.

La escultura tallada en este periodo va a progresar significativamente. De las pequeñas figuras en piedra caliza del siglo VII, se pasa en el siglo VI a las

grandes figuras de los kouroi (jóvenes) y korai (doncellas) realizadas en mármol. En el siglo VII se tallaban en piedra figuras con convenciones estilísticas dedálicas provenientes del primitivo modelado en redondo. Los brazos suelen situarse, rectos, a ambos costados, evitando con ello la posible expresividad del gesto. La *Dama de Auxerre* (il. 5.6) sin embargo tiene el brazo derecho doblado, con la mano descansando en el pecho, y la izquierda extendida en el costado. Estas esculturas solían ser consagradas a la divinidad, por lo que esta posición manual diferente

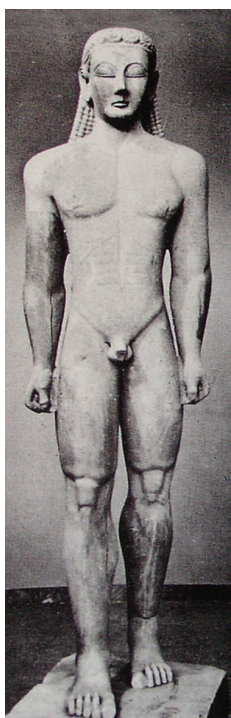
puede estar relacionada con este aspecto. Si observamos, la mano elevada está completamente abierta en un gesto que parece dotar de mayor sentimiento a esta figura. Un gesto que la hace más cercana, si la comparamos con otras figuras con las manos en los costados, y que puede simbolizar un mayor sentimiento de entrega y adoración hacia el dios que se ofrece.



5.6- *Dama de Auxerre*. Siglo VII a. C.

El contacto con Egipto durante el siglo VII produce un gran impacto sobre el arte griego. Pero la colonización helénica de la cuenca oriental del Mediterráneo hace que Grecia reciba otras muchas influencias, sobre todo temáticas, a la vez que estos nuevos enclaves servirán para difundir el arte griego. Es un estímulo muy positivo que favorecerá su rápido desarrollo artístico.

A partir del contacto con los egipcios, el arte griego comienza a producir figuras humanas a gran escala, de tamaño superior al natural. El estilo egipcio comienza a ser imitado en las figuras masculinas, en las que predomina la ley de la frontalidad, los brazos pegados al cuerpo con los puños cerrados y la pierna izquierda avanzada. Las figuras son hieráticas, y el gesto manual es rígido, carente de expresividad. Los puños cerrados son una convención estilística de este periodo no sujeta, por lo que se conoce, a simbología alguna. Los Kouroi podían ser la representación de un hombre, siendo una estatua conmemorativa de un hecho, o una escultura funeraria. En otros casos podían ser la representación de un dios, o incluso ser una



5.7- Kouros de cabo Sounio. 600 a. C.



5.8- Apolo del Pireo. 500 a. C.

escultura dedicada a un dios. Tanto para las esculturas humanas como para las divinas existía una imagen genérica o arquetipo que servía como modelo estético para estos dos casos y no se variaba. Sus formas eran esenciales y en ellas predominaba la simetría y la proporción. La sonrisa arcaica típica, que simbolizaba un estar más allá de la emoción, se unía a la solemnidad de la figura.

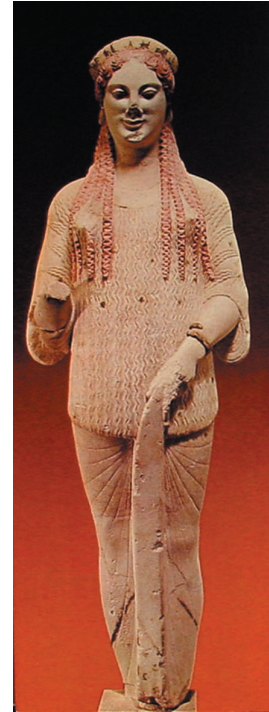
En principio, por tanto, la escultura imita el estilo egipcio, sin embargo Grecia aportará un cambio sustancial en la representación de la figura humana. Este avance del escultor griego es la creación de imágenes del cuerpo desnudo. Esta novedad demuestra un interés notable de los griegos por el cuerpo humano, y por sus formas.

Los primeros kouroi seguían el canon de proporciones egipcio y la anatomía se sujetaba a patrones muy esquemáticos y rígidos, de carácter geométrico. Después se observa un desarrollo en las formas de los kouroi, que se hacen más naturalistas, así la forma ganó en expresión y en movimiento en el periodo arcaico superior. Durante el siglo VI las figuras humanas fueron adquiriendo naturalidad y se redondearon sus formas. Pero como observa Gómez Urdáñez:

“Para la superación definitiva de los modelos orientales todavía faltaba prescindir de la postura de las estatuas: con el pie izquierdo avanzado y los brazos extendidos a lo largo de la vertical del cuerpo, no parecían del todo naturales; su simetría y su frontalidad aún las mantenían en la rigidez de un esquema artificial. Este último paso hacia el naturalismo no llegó hasta el periodo clásico.”¹

La postura de los brazos no era nada natural y presentaba un gesto manual simétrico igualmente artificial. El gesto convencional de las manos en las esculturas masculinas exentas no daba lugar a expresión alguna. Ya en el periodo posterior la escultura se liberará tanto del hieratismo, como de la simetría, tornándose el ademán manual más libre, natural y significativo.

Las representaciones femeninas, o korai, siempre aparecen vestidas, y son de carácter votivo. Suelen llevar un brazo alzado, con la mano sujetando la capa, alguna parte de la vestimenta o tocándose el pelo. Su gesto manual es por tanto formal y estético. La mayor parte de los kouroi y las korai son estatuas dedicadas a una divinidad, otras eran indicadores de tumbas.



5.9- Koré. Aprox. 510 a. C.

Las esculturas de korai y kouroi de finales de este periodo poseen expresión y en ellas comienza a insinuarse el movimiento. Especialmente en las esculturas masculinas el movimiento será más evidente pues ya se conocía mejor la anatomía, y el cuerpo presentaba inclinaciones y torsiones en función de la distribución del peso.

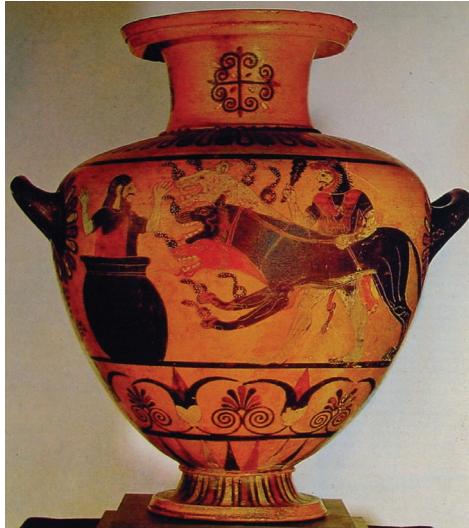
En figuras como el Apolo del Pireo (il. 5.8) podemos ver como éste ya tiene los brazos tendidos hacia delante y por fin separados del cuerpo. E incluso la mano derecha abierta mostrando la palma hacia arriba. Este cambio es la muestra del dinamismo que comienza a imbuir a las figuras, y aunque todavía no han perdido su solemnidad y su distanciamiento de la realidad, tienen un mayor grado de naturalismo. El gesto de la mano supone un acercamiento al mundo sensible, pues el principio de expresión que el ademán encierra, se proyecta hacia el exterior como un modo de comunicación. Esta característica dota de humanidad a la figura del dios.

Da comienzo la escultura monumental que estará destinada a edificios religiosos. Ésta se ve obligada a la arquitectura y se adapta al marco arquitectónico.

Los héroes o dioses ocupan siempre el centro del frontón y en los extremos las figuras se acomodan al espacio sobrante. En principio las figuras de los extremos son de tamaño inferior y más abultadas que las centrales, las cuales son más planas. Pero a medida que avanza el tiempo, el tamaño se unifica, y lo que cambia es la postura de las figuras para adaptarlas al espacio siguiendo una coherencia temática. Finalmente la acción ganó en verosimilitud cuando las esculturas adquirieron más expresividad aumentando sus posturas y sus gestos. Los temas de la escultura monumental son de lucha (gigantomaquia, tauromaquia, amazonomaquia) o de adoraciones. Tenemos el ejemplo del Templo de Apolo en Delfos con el tema de la gigantomaquia. La función de la escultura tanto de los frontones como de todos los lugares del templo es narrativa y muestra episodios mitológicos y legendarios. La pintura de escenas se dejará ver en las metopas de los edificios dóricos de los que apenas se conservan ejemplos.

En el siglo VI se da una expansión comercial por el Mediterráneo, notándose la influencia griega fuera de Grecia. Tanto los productos griegos como los artistas y emigrantes salen de Grecia a distintos puntos, por lo que florecerán los estilos locales. Sobre todo habrá enclaves jónicos cuya influencia se verá reflejada en la producción artística de estas zonas. La pintura de vasos será de gran importancia. En Etruria, el taller de Caere produjo jarras cerámicas de tradición jónica en las que destacan el vigor y la jovialidad de las pinturas de figuras negras que representan escenas míticas. También son característicos los rasgos redondeados jónicos de las figuras. De este taller podemos señalar el ánfora (il. 5.10) pintada con una versión de Heracles conduciendo a un Cerbero para atrapar al rey Euristeo, que se esconde en una tinaja. La vivacidad de esta pintura también se puede apreciar en la expresividad del gesto de sus manos. Euristeo tiene sus manos alzadas y muy abiertas en señal de rendición. El detalle de pintar los dedos muy separados entre sí hace que el gesto sea más expresivo, ya que en realidad son indicadores de la tensión interna que vive el personaje. La rigidez de sus manos manifiesta el susto o sobresalto que siente ante lo que tiene delante.

El estilo de la figura humana tuvo éxito en el Periodo Arcaico Superior. Se popularizaron las escenas míticas, las bailarinas y los jinetes. Algunos artistas



5.10- *Ánfora*. Taller de Caere, Etruria, hacia 530-510 a. C. Gesto de susto y rendición.



5.11- *Ánfora*, Polux y su madre, Leda. Por Exequias, hacia 540-530 a. C. Gesto confiado y de recibimiento.

llegaron a dotar a sus pinturas de gran sentimiento. Podemos apreciar indicios de esto en el ánfora (il. 5.11) pintada por Exekias donde aparecen Pólux y su madre Leda. Polux abre sus manos en un gesto amigable y confiado para recibir al perro que se sube en sus piernas. Las dos manos abiertas, situadas a la altura de los muslos, dirigiendo las palmas hacia delante es un gesto afable que transmite confianza e invita a la aproximación del perro, pues es un gesto manual también de entrega. Es una escena tierna donde las manos son transmisoras de afecto además de una parte corporal que invita a la interacción.

En los dos ejemplos anteriores vemos como ya en la pintura del periodo arcaico, la gestualidad de la mano es rica en formas y expresividad. De este modo, el gesto manual ayuda de una manera importante a la narración de la escena.

En el Periodo Arcaico Posterior, 530-480 a. C., la pintura de vasos progresa y aunque se sigue dando la pintura de figuras negras, la de figuras rojas va en aumento siendo más expresiva. Los pintores logran progresos técnicos, como el dominio del escorzo y la imagen en tres cuartos. Aumenta el conocimiento del dibujo.

El estilo parece cambiar justo cuando las derrotas de los persas en 480-479 a. C. En ese momento, el arte griego entraba en el Periodo Clásico.

5.2.2- El arte griego: periodo clásico.

Tras la guerras Médicas y la victoria contra los ejércitos invasores persas, los griegos defenderán su cultura rechazando de algún modo lo exterior. Las convenciones artísticas de influencia oriental van desapareciendo. El conocimiento de la figura humana es cada vez mayor, y sus representaciones se hacen más naturalistas. Se darán modificaciones constantes en la forma hasta llegar a un realismo ideal. La anatomía se simplifica dejando de lado los pequeños detalles. El rostro comienza a ser expresivo mostrando el interior. La escultura, en su pretensión de imitar a la naturaleza, irá ganando en realismo, el cual culminará tanto en este como en el siguiente periodo. Es una fase donde queda totalmente superado el estatismo y la rigidez de las figuras anteriores, que privaban a la escultura de naturalismo. En la primera mitad del siglo V se empiezan a desarrollar los gestos humanos en las figuras que, por otro lado, no pierden su compostura divina. Se conserva poca escultura original en piedra y algo en bronce, sin embargo existen numerosas copias romanas de este periodo. La pintura de vasos decae en el siglo V y florece en las colonias de Sicilia y el sur de Italia.

El periodo severo o protoclásico, comprendido entre el año 480 y el 450 a. C., es un momento de cambios profundos que atañen a todos los ámbitos de la cultura y la sociedad griega. En el campo filosófico el hombre y su interioridad es ahora el centro de atención, mientras que el mundo exterior lo era anteriormente. Aparece la democracia cambiando el orden político. Las ideas religiosas se revisan, espiritualizando de alguna manera los conceptos religiosos. El arte sufre transformaciones, y así las emociones y el estado de ánimo comienzan a ser objeto de estudio por los escultores griegos, generalmente en los temas dramáticos. La expresión de las figuras se vuelve más reflexiva.

Después de la guerra Médica del 480, el primer templo que se construye es el de Zeus en Olimpia (c. 470-456 a. C.). Este templo es un ejemplo del arte de

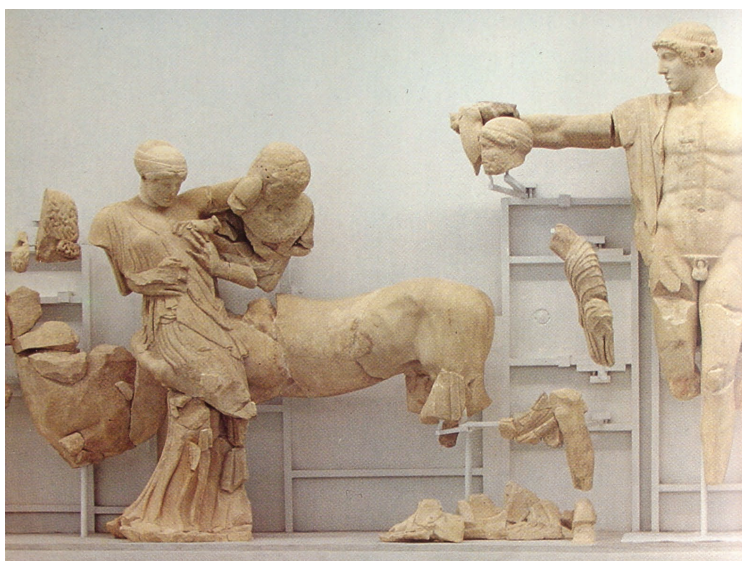
principios de este periodo donde se ve reflejado el pleno conocimiento del cuerpo humano por parte del artista. Caracterizan a este periodo el sentimiento y la individualidad que transmiten las figuras, conseguido mediante el gesto (no facial) y la postura. En el templo de Zeus se puede apreciar como las acciones no están en consonancia con la expresión del gesto facial.

El frontón oeste del templo de Zeus en Olimpia representa la lucha de los Centauros con los Lapitas, escena de enérgica acción, donde se percibe la exaltación del combate. Piritoo, a la derecha del dios Apolo, avanza hacia el grupo de Euritión, rey de los Centauros, que quiere raptar a Deidamia, su mujer. A la izquierda de Apolo se encuentra Teseo con el grupo del Centauro y la mujer Lapita. En las acciones, posición y gestos de las manos y brazos se ve el dramatismo de la acción. Las posturas expresan el violento ataque. Las mujeres quieren deshacerse de los Centauros con todas sus fuerzas y sus manos luchan contra ellos. Los Centauros las agarran y aprisionan. La acción de todo el cuerpo es incoherente con la expresión tranquila de los rostros.

La distribución del frontón ahora se utiliza para marcar la importancia en las figuras centrales y en la acción principal. Apolo² (il. 5.12) surge dominante en medio de este frontón y con su gesto manual determina el acontecer de la batalla:

*“En la lucha entre Lapitas y Centauros, la victoria está ya decidida a favor de los primeros desde el momento en que Apolo extiende su brazo derecho sobre Piritoo en señal de protección. Es el Apolo ‘epidexios’ (el que extiende su diestra), como lo llamaban los antiguos por el ejercicio de su constante y bienhechora protección sobre los buenos.”*³

La mano derecha del dios extendida adquiere gran importancia pues tiene un valor protector. Pero este gesto además funciona como un medio de comunicación que está dando al observador información importante acerca del desenlace final. El gesto, en este caso, es tanto un signo que protege al que va dirigido, como la expresión de una revelación.



5.12- *Lucha entre Centauros y Lapitas*, (detalle: Apolo extiende su mano derecha en señal de protección). Parte central del frontón occidental del templo de Zeus en Olimpia, 476-456 a. C.

El gesto de la mano y del brazo en los frontones griegos juega un papel fundamental, pues es un medio de expresión que aporta mucho a la narración. También lo podemos ver en el frontón oriental.

La entrada al templo situada al este representa el instante previo a la carrera de carros de Pélope y Enomao. Se trata de una carrera a muerte en la que si ganaba Pélope se podía casar con Hipodamia, la hija de Enomao. En este frontón, las figuras están separadas unas de otras y en su inmovilidad transmiten la tensión emocional del momento. Zeus, el protector del santuario, está situado en el centro del frontón. Predomina una calma tensa en la escena. Esterope, la esposa de Enomao tiene los brazos cruzados, un gesto que denota preocupación. Su hija Hipodamia, situada junto a Pélope realiza el gesto llamado del 'desvelamiento'. Éste consiste en retirar con la mano el peplo de la cabeza, un gesto que se realiza en la ceremonia de matrimonio. Por otro lado, un tercer gesto manual muy interesante es el que presenta la figura del adivino (il. 5.13), que observa la escena conociendo el resultado de la carrera a favor de Pélope. El adivino tiene su mano cerrada apoyada en la cara en un gesto que denota inquietud, aunque es consciente del desenlace. Mediante los gestos corporales, como hemos podido ver, se narra gran parte de la acción.

Las esculturas de los frontones se integran totalmente en el espacio mediante su

5.13- *El adivino*. Templo de Zeus en Olimpia, mitad derecha del frontón oriental, 476-456 a. C. Gesto de inquietud.



postura y su gesto, ya no hay diferencias en los tamaños de las esculturas y el conjunto gana en realismo. Las figuras de los laterales están sentadas o tumbadas. Los movimientos ganan en naturalidad. A mediados del siglo V el arte clásico era preciosista y exuberante, volviéndose a finales de siglo más introspectivo debido al ambiente derrotista creado por las guerras del Peloponeso.

En el siglo IV las artes se vieron influenciadas por filósofos como Sócrates, Platón, Aristóteles y filósofos como Eurípides, de tal modo que el hombre pasa a ser el centro de atención. Artísticamente los cambios se producen tanto en los temas como en el estilo, y las formas se suavizan y humanizan. Las escenas cotidianas, domésticas comienzan a ser más importantes, frente a las míticas que disminuyen notablemente. Estas escenas domésticas en ocasiones mantienen alguna referencia mitológica.

En Atenas se dan relieves votivos y conmemorativos. En las colonias griegas y en las islas continúan realizándose estelas funerarias de gran tamaño donde el fallecido aparece de pie normalmente, como ocurría en las arcaicas.

A finales del siglo V las lápidas talladas vuelven a verse en el Ática, siendo de un tamaño mayor que las arcaicas y por tanto pudiendo aparecer varias figuras. Tanto en éstas como en los relieves votivos y conmemorativos se observa un nivel artístico muy alto. Del periodo clásico tardío se conservan muchas estelas de gran



5.14- Lápida de Procles y Procleides. Atenas, aprox. 330 a. C. Unión de manos o dexiosis: gesto de despedida.



5.15- Lápida procedente de cerca del río Iliso, Atenas, aprox., 330 a. C. Gesto pensativo y melancólico.

interés. Las lápidas funerarias atenienses ganan en profundidad, presentando sus figuras una talla en alto relieve y casi en bulto redondo. La emotividad también aparece en sus composiciones que reflejando escenas domésticas adquieren un carácter heroico.

Los relieves de las tumbas suelen ser anchos con varias figuras, representando al muerto en su vida cotidiana, rodeado de sus familiares. Es muy habitual encontrar en las estelas un gesto particular, el de darse la mano. Esta unión de las manos o *dexiosis*, donde el fallecido estrecha la mano de un familiar, como dice John Boardman, “...parece unir de manera simbólica a los muertos con los vivos.”⁴ Lo podemos ver en *la estela funeraria de Procles y Procleides* (il. 5.14), donde se dan las manos, en este caso como si fuese el último adiós. Es un guerrero, pero se le muestra en una escena familiar dando la mano en señal de despedida.

En el siglo IV las estelas funerarias van más allá, representando banquetes donde el muerto se muestra como un héroe. Muchas lápidas del periodo clásico tardío representan “una celebración de la vida y un registro íntimo de pérdida.”⁵

Esto sucede en la Lápida encontrada cerca del río Iliso (il. 5.15) en Atenas. El fallecido se representa como un joven corpulento que mira al observador. Se le muestra en toda su juventud y fortaleza, ajeno al dolor de la muerte. La figura de su padre que le mira atentamente sí muestra cierto pesar con su gesto manual. Su puño semicerrado pegado a su boca también se puede traducir como un gesto pensativo, y ciertamente melancólico. La posición y actitud del joven difiere de la profundidad emocional que transmite la figura del padre mediante el gesto de su mano.

Los hombres pueden ser mostrados en su actividad profesional y, por ejemplo, si son guerreros que han caído en la lucha, se les representa combatiendo. De este modo se les muestra de una manera heroica. Con las mujeres muertas en el parto sucede algo parecido, pues se las considera heroínas y se las representa en las lápidas de esta manera. Una lapida procedente del Pireo (il. 5.16) muestra este caso. Tanto los gestos de las figuras como la representación de un bebe dan las claves para interpretar el relieve. La mujer en pie es la que muestra más su dolor. Esto se aprecia en el ademán manual. Esta mujer se toca la cara con la mano abierta en señal de pesar y de estar ante un acontecimiento que no se termina de creer. El detalle de que la mano se muestre abierta en vez de cerrada como en el caso anterior, diferencia o matiza de algún modo el significado del gesto. El gesto que realiza el anciano, con la mano cerrada, es más reflexivo y parece mirar a la muerte con mayor distancia. Sin embargo el gesto de la mujer con la mano abierta expresa más el sentimiento pesaroso ante el fatal desenlace, así como agitación y preocupación. Con la otra mano toma la de la madre, en un gesto de aliento a la vez que de despedida.



5.16 -Lápida procedente del Pireo.
Aprox. 340 a. Gesto pesaroso.

En cuanto a la escultura de bulto redondo, se puede decir que las figuras comenzaron a abandonar el estatismo del periodo anterior,

cosa que no ocurrió en la escultura arquitectónica. En principio continuaron con una composición bidimensional, lo que suponía estar destinada a un punto de vista único. Pero a lo largo del periodo esto fue cambiando. Se dará la búsqueda de posiciones reales o naturales, lo que les lleva a utilizar sin ningún miedo el escorzo y el contraposto o contrabalanceo, rompiendo con la verticalidad arcaica. Intentan representar el movimiento real de la musculatura. No obstante, el naturalismo está subordinado a un fin supremo: la belleza y la perfección, por lo que se crearán cánones que establecen las proporciones adecuadas para conseguir la representación del hombre ideal. La dignidad de los dioses representados se consigue también a través de la belleza, la perfección, y de la serenidad. Para llegar a esto, habrá convencionalismos.

De la etapa de transición (460-450 a. C.) destaca el interés por representar a las figuras humanas en el prelude a la ejecución de una acción, por lo que las figuras se muestran en un momento de equilibrio. Aún se conservan rasgos arcaicos pero supone un paso de los escultores en su afán experimental. Destaca Mirón con sus posturas inestables y los escorzos.

Tras el 450 a. C. se abandona este gusto y comienza la idealización de las figuras. Sobresale Fidias en esta época por su trabajo en el Partenón, considerado el máximo exponente del clasicismo. Se da una idealización en las esculturas, que se muestran contenidas, aunque las composiciones expresan movimiento. Fidias será el que fije el tipo ideal de la diosa Palas Atenea realizando una estatua⁶ de la diosa de doce metros de altura para el Partenón. La diosa que tiene un escudo y una lanza en su mano izquierda, sostiene en la palma de su derecha a una Niké, la personificación de la victoria. La diosa,⁷ símbolo de la inteligencia y la sabiduría, es mostrada imperturbable y serena en una imagen llena de solemnidad y de fuerza. Su mano es portadora de la victoria, por lo que los aspectos que representa prevalecen frente a sus opuestos.

El Peloponeso tendrá su propia tradición. Allí las figuras serán más grandes. Polícleto con su canon de proporciones ideales para el cuerpo humano será el artista más sobresaliente. En sus esculturas pretende un gran naturalismo para



5.17- *Irene y Pluto*. Por Cefisódoto, copia romana de un original de hacia 375 a. C.



5.18 - *Hermes con el Dios Dionisos niño*. Por Praxíteles, c. mitad del siglo IV a. C.

todas las partes del cuerpo, aunque destacando la musculatura, y logra un armonioso diseño compositivo en la postura corporal.

La austeridad de los tipos de Fidias y Policleto fue menguando y se desarrolló un estilo más sensual a finales del siglo V. A comienzos del IV se continuó con esta tendencia a la sensualidad en las figuras cuyas posturas son equilibradas y con serenidad en la expresión.

Ya entrado el siglo, sobre el 380 a. C. los rostros ganan en emotividad y las posturas son más fluidas. Se da un cambio que afecta a toda la figura, pues una mayor riqueza emocional hace partícipe a todos los gestos corporales, no sólo al rostro. La escultura por tanto parece humanizarse y pierde ese aspecto sereno y distante que anteriormente mostraba. Esto puede apreciarse en la obra *Irene y Pluto* de Cefisódoto⁸ (il. 5.17). Escultura de valor alegórico y que personifica conceptos, como muchas de la época, que significa Paz y Riqueza. La personificación

de conceptos también es frecuente. Se observa una comunicación psicológica entre las figuras. También mantienen un contacto físico importante, pues la diosa sostiene al niño mientras éste, con un gesto confiado, tiende su mano hacia ella con ternura y afecto. La ternura humana que se muestra en las representaciones artísticas del siglo IV también es expresada mediante posturas más comunicativas.

Herederero de esta tendencia será Praxíteles cuyo *Hermes con el Dios Dionisos niño* (il. 5.18) muestra esa intimidad entre las figuras que interrelacionan sobre todo mediante el gesto manual. Se supone que Hermes sujeta unas uvas que ofrece al niño⁹ que acepta el ofrecimiento alargando la mano. También es una composición doble en la que se da una comunicación psicológica. La postura es más sinuosa, y la belleza y la armonía están presentes en una obra en la que es patente el intento de expresividad.

En el siglo IV aparece como novedad la figura femenina desnuda. También es destacable la importancia que adquiere la tercera dimensión por lo que las figuras ganan en el aspecto compositivo promoviendo que el espectador se mueva alrededor de la figura para su completa visión. También se dará un cierto manierismo y emotividad típica del Periodo Helenístico. Esto se observará inicialmente en las obras de Escopas, siendo estos gustos completamente desarrollados en el periodo siguiente. También cambia la forma de representar a los dioses. La crisis religiosa de Grecia repercute en la producción artística. Los dioses se siguen representando, pero no idealizados, sino en actitudes normales.

La pintura consigue adelantos técnicos y estilísticos en este periodo, tales como el sombreado, el escorzo y una perspectiva tan sólo parcial, ya que las pinturas no tenían una unidad espacial. La pintura seguía pautas parecidas a la escultura, con un mayor interés en la composición, y un aumento en la expresividad de la emoción reflejado esto sobre todo en los gestos y las posturas de los personajes. No se conserva pintura mural pero era habitual. Había pintores muy destacados como Polignoto el más reconocido en la época clásica. Sobresalió por la capacidad de expresar en su pintura los sentimientos de los personajes.



5.19- *Crátera de cáliz con el mito de Perseo y Andrómeda*. 440-430 a. C

Para ello, la comunicación postural y gestual del cuerpo era de gran ayuda. Sus pinturas nos han llegado de mano de los ceramistas.¹⁰ Un ejemplo de sus capacidades se refleja en la crátera que escenifica el mito de Perseo y Andrómeda (il. 5.19). En el detalle que mostramos en la ilustración aparece Perseo en un momento de descanso en el que con su pierna apoyada en la roca, el brazo en la pierna, y la mano en la barbilla, mira hacia delante observando a

Ariadna antes de liberarla del dragón. Esta pausa marca un ritmo sosegado en la escena que tiene como punto de atención el héroe, que se humaniza mediante su proceder. Su cabeza descansa sobre su mano, en un gesto reposado medianamente pensativo, que le hace parecer embelesado con lo que tiene delante. No es un gesto pensativo cargado de preocupación, ya que la cabeza descansa sobre una mano relajada, aspecto que vemos en su posición. La mano se dobla en la articulación de la muñeca como dejándose caer por su propio peso, y a la vez soportando el peso de la cabeza. La mano en esta posición denota cierta falta de conciencia sobre sí misma, lo que se extiende al cuerpo, y por tanto en la posición del héroe captamos una actitud despreocupada muy centrada en lo que observa.

5.2.3- El arte griego: periodo helenístico.

El mundo de la expresión artística se ve transformado en el periodo helenístico por los cambios éticos que se dan en Grecia. Ya no habrá esa necesidad de representar los absolutos y cualquier cosa era factible de ser representada. La cotidianidad, lo vulgar, y el dolor serán mostrados en el arte de este periodo con gran naturalidad. Hasta entonces la escultura había plasmado ideales civiles y religiosos, pero en este momento, los soberanos y los particulares exigen cosas muy

diferentes a lo realizado hasta entonces. El arte se convertirá en un medio de glorificarlos. No obstante se da una admiración por el arte clásico como representación del arte griego en su máximo esplendor, por lo que se reutilizan estilos clásicos, aunque con ciertas aportaciones que culminarán en un realismo que llegará a ser barroco.

Lo que sucede en este periodo tiene que ver con los cambios acaecidos al final del anterior. En el 338 a. C. Filipo II derrotó a las polis griegas terminando con ellas y comenzando una época de grandes reinos. Con su hijo Alejandro la democracia fue sustituida por una monarquía absoluta. Los valores éticos y morales del periodo clásico dejaron paso a un culto excesivo por el soberano que es tratado como un héroe, e incluso venerado como un dios. De este modo, el arte promovía las virtudes y el carácter omnipotente del soberano, que era mostrado como un triunfador, un superhombre por encima de los normales mortales. Su muerte llega en el 323, y desde esta fecha hasta el 31 a. C. transcurrirá el periodo helenístico.

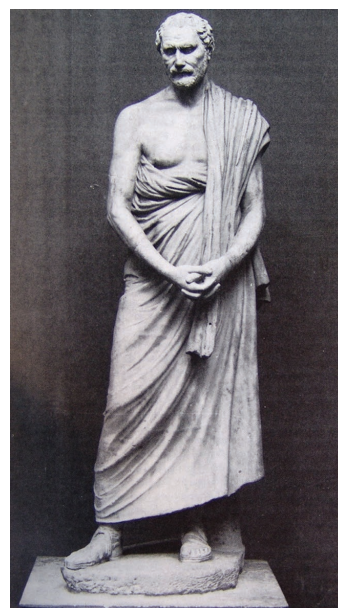
La influencia griega seguirá expansionándose por otros territorios. Con Alejandro Magno ésta llegó hasta el Indo y de Crimea hasta Egipto. La cultura helenística se difundió a través de su imperio. Grecia igualmente se verá influida por otras culturas lo que se reflejará en el arte. Las colonias griegas del sur de Italia serán centros artísticos importantes. Pero Roma conquistó Grecia a mediados del siglo II a. C. y terminó dominando los enclaves griegos que existían en otros países. No obstante Roma se helenizó y se convirtió en una gran divulgadora del arte griego. Roma difundió el arte helenístico allá donde se extendía su importante imperio.

El retrato que había comenzado en el siglo IV con concepciones muy idealizadas, se vuelve un poco más realista y expresivo y se hace muy popular a partir de Alejandro Magno. En este terreno destacó el escultor Lisipo, cuyos retratos de Alejandro de cuerpo entero, en los que se aprecia la personalidad del retratado, serán el modelo seguido en los retratos de los gobernantes de la antigüedad, convirtiéndose en la imagen oficial típica. Este tipo de retratos tendrá un gran desarrollo en este periodo.

Los retratos, que hasta mediados del siglo IV a. C. raramente salieron

de los santuarios, y que con bastante anterioridad también estaban colocados en tumbas, eran hasta el periodo helenístico tipos ideales que representaban el aspecto público del personaje sin entrar en su complejidad interior. Sin embargo, a principios del periodo helenístico el retrato refleja el carácter de la persona representada mediante los rasgos psicológicos. Pero para expresar el espíritu y la interioridad del personaje su fisonomía no era suficiente, teniendo el cuerpo entero una amplia importancia en este aspecto, ya que su composición varía notablemente los valores expresivos y comunicativos de la escultura. Este nuevo tipo de retratos se dio principalmente en Atenas y fue uno de los grandes logros artísticos del momento. Las manos de estos personajes retratados están colocadas en diferentes posturas que marcan significativamente las directrices del sentido psicológico total que la obra toma.

Veamos el retrato póstumo de *Demóstenes* (il. 5.20), orador ateniense de gran temperamento. Se conservan dos copias de esta escultura y, en ambas, las manos están restauradas,¹¹ sin embargo son algo diferentes. Confirmado mediante fuentes literarias, las manos de esta estatua estaban ‘fuertemente entrelazadas’. Así aparecen en la ilustración 5.20. Sin embargo en la otra copia conservada de esta escultura, mostrada en la ilustración 5.21, podemos ver como las manos no están tan entrelazadas y se muestran más abiertas y relajadas, recordando incluso la posición de meditación que toman las manos en la escultura



5.20- Retrato de Demóstenes. Por Polieucto, copia romana, 280 a. C.



5.21- Retrato de Demóstenes. Por Polieucto, de otra copia romana de ha. 280 a. C.

oriental. Ambas composiciones de manos son similares, y las dos bien pueden expresar tanto concentración como un estado nervioso. No obstante la posición en la que están más apretadas, sugiere cierta tensión, mientras que la otra, al estar más relajada, nos parece más distendida. La postura de las manos es junto al rostro un foco de información sobre la psicología del retratado. En su rostro se pueden ver rasgos de preocupación por el frunce de sus cejas, lo que unido a la postura que toman sus manos se podría traducir en un gesto que muestra su inquietud interna. Por este motivo parece más acertado pensar que las manos originales de la escultura sean las que se muestran más apretadas. Pollit opina lo siguiente sobre este retrato:

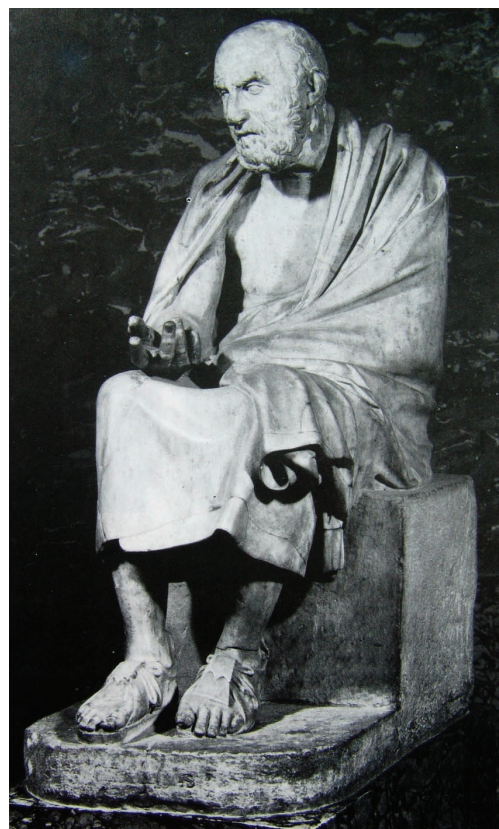
*"...el Demóstenes parece introvertido, circunspecto, preocupado con sus propios pensamientos. Veremos lo mucho que el cuerpo de la estatua contribuye al efecto general. Los psicólogos contemporáneos han llegado a la conclusión de que el <<lenguaje del cuerpo>> existe. Subconscientemente el cuerpo adopta posturas que surgen del estado de ánimo interior y lo expresan. Los gestos pueden revelar los pensamientos de una persona casi tanto como las palabras, y a veces más. Polieucto comprendió este principio, está claro. Incluso aunque la cabeza no se hubiera conservado, la estatua seguiría siendo una imagen poderosa, impresionante."*¹²

Las interesantes palabras de Pollit ponen de relieve la importancia que tiene el cuerpo como elemento comunicativo en la globalidad del retrato. No sólo la cara es capaz de revelar el carácter del retratado, sino que su cuerpo aporta interesantes datos sobre la persona. Y, dentro de éste, las manos son un punto de atención de gran relevancia en los retratos escultóricos, puesto que ellas exponen como ninguna otra parte del cuerpo (exceptuando la cara) aspectos relativos a la personalidad del sujeto y al estado anímico, mostrando su tensión, su relajación, siendo en definitiva el reflejo de la emoción interna, de la actitud o de la tendencia personal.

En los retratos cada vez se plasmaba más la personalidad del sujeto, y las esculturas de oradores y pensadores fueron siendo cada vez más numerosas. La

postura del cuerpo, que ya era importante en el periodo clásico aunque respondía a rostros más estereotipados, es ahora más diversa. Habrá posiciones manuales utilizadas con frecuencia y otros gestos menos frecuentes. Peculiar es el gesto que realiza *Crisipo* (il. 5.22). Su restauración basada en fuentes literarias¹³ presenta una figura sedente con la mano derecha extendida sobre su muslo con un gesto de contar con los dedos. Parece ser que Plinio habla de una estatua *digitis computans*¹⁴ pero de la que no se sabe a quien representaba. La escultura de este filósofo tiene un gesto manual que alude a su expresión oral, pues mediante éste parece que va marcando los puntos argumentales de su discurso. Es reveladora esta imagen puesto que *“la extensión de su mano le presta una cualidad más extrovertida, más comunicativa, apropiada al personaje.”*¹⁵ Es una posición que está relacionada con el acto de hablar, y que al observarla podemos fácilmente imaginar al filósofo en su charla trascendental.

Los escultores de principios del siglo III a. C realizaron expresivos retratos de filósofos. Un modelo típico es el que muestra al pensador con el brazo izquierdo doblado en el regazo, sirviendo de apoyo al otro brazo cuya mano cerrada toca la barbilla. Este gesto es característico de un pensador que está ensimismado en sus pensamientos, y al mostrarle de este modo se enfatiza esa faceta de la personalidad del filósofo. Fue una tipología de retrato utilizada repetidamente en los filósofos.



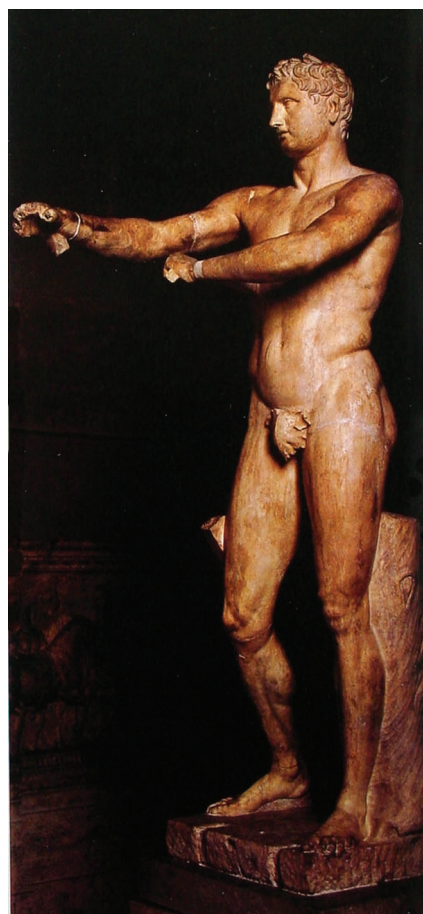
5.22- Retrato de *Crisipo*. Restauración basada en copias romanas de un original de fines del siglo III. Posición de la mano en *digitis computans*, marcando los puntos argumentales de su discurso.

Volviendo a Lisipo, escultor de gran influencia, hay que señalar que se le atribuyen algunas invenciones artísticas. Sobre todo destaca por dotar a la figura de una propiedad tridimensional nueva. Lo hará mediante composiciones más dinámicas. Así, muchas de sus obras están pensadas para ser vistas desde todos los ángulos. Un buen ejemplo es el *Apoxiomeno*¹⁶ (il. 5.23) cuyos brazos se mantienen alzados en sentido horizontal y separados del cuerpo, sobre todo el brazo derecho que está completamente extendido. La mano llega a sus límites corporales. La figura gana en profundidad mientras los gestos de brazos y manos parecen más liberados del cuerpo, facilitando su campo de acción. La libertad gestual parece asegurada.

Luca Mozzati nos dice sobre esta escultura:

*“La acción atlética, con todo el significado que había asumido en el arte clásico, deja su lugar a un ‘gesto’ ocasional. El perfecto dominio del cuerpo en el espacio no implica la voluntad de poseerlo: la apariencia casual del gesto tiene un valor inédito propio y significa que la existencia es la concatenación de una serie de fenómenos casuales, detrás de los cuales no es reconocible ningún principio inmutable.”*¹⁷

El gesto momentáneo es con Lisipo algo lleno de significado. Ya no se buscan torsiones del cuerpo, ni momentos de grandes esfuerzos, se representan gestos sencillos. No obstante se rompe el plano de la frontalidad, y para captar bien la figura es necesario observarla desde varios ángulos, pues el frontal se



5.23- *Apoxiomeno*. Por Lisipo, copia romana de un original en bronce de 320 a. C.

complica. La representación de una figura desde todos los puntos de vista es algo que se alcanza plenamente en este momento. Se buscaba que todos los ángulos de visión fuesen bellos, por lo menos los cuatro principales, y que su naturalismo fuera adecuadamente lógico.

En esta época las composiciones escultóricas comienzan a ser más recargadas. Las figuras se muestran más emotivas, con gran expresividad en el rostro en el caso de las figuras dramáticas. Se comenzó a producir obra con fines propagandísticos, como pueden ser victorias militares, etc. La agitación y el movimiento imperan en las obras que representan batallas. Los gestos y las posturas corporales son muy activas, mostrando el dramatismo de la lucha. Las manos son parte substancial de los gestos agresivos y defensivos de las figuras.

Nuevos temas serán los grupos escultóricos visibles por todos sus lados que fueron de gran interés en los siglos III y II a. C. siendo generalmente muy expresivos. Se tiende al barroquismo en la postura. También se realizaron muchos estudios de niños, de personas anónimas y de viejos. Por otro lado, las esculturas de monstruos, como centauros, y personajes con anomalías físicas también se hicieron populares. Los niños, las ninfas y los sátiros son numerosos a partir del segundo cuarto del siglo II a. C. La escultura de desnudo femenino o semidesnudo se popularizó a partir de este siglo. Estas se encajan dentro del llamado rococó helenístico por considerarse de carácter más decorativo. Aunque algunas obras encajadas en el rococó helenístico podían pertenecer al siglo anterior. Las esculturas de viejos no encajan en el tipo de figuras decorativas, y más bien parecen intentos de realismo social, pero se incluyen en este periodo. Los niños serán representados en muchas ocasiones con animales, reflejando ternura y jovialidad. Algunas figuras de niños, de carácter más violento, se encuadran dentro de pasajes mitológicos. Los extranjeros de todo tipo, con su diferente complexión, vestimenta, etc., fueron también objeto de las esculturas, que los representaban con una nueva visión más humanizada. Aunque el tema que encerraban era el de la victoria de la civilización frente a la barbarie, las cosas han cambiado y el bárbaro se muestra como un hombre con sentimientos y con dignidad. El drama se llena de sentimiento.



5.24- *Eros y Psique*. Copia romana o adaptación de un original de hacia 150-100 a. C.

También los grupos amorosos o eróticos pertenecen al rococó helenístico. En el de *Eros y Psique* (il. 5.24) podemos apreciar gestos tiernos y delicados. Eros acaricia la cara de Psique con dulzura, y con la otra mano acerca su cabeza hacia él para besarla, mientras ella le abraza. Muy diferentes serán los gestos manuales de otros grupos eróticos, normalmente formado por sátiros o faunos con ninfas o diosas, donde habrá un forcejeo evidente entre las partes.

Aunque el realismo es lo natural en el arte de esta época, se dieron casos de vuelta a la idealización, de pérdida de realismo, y hasta llegaron a realizarse esculturas con el tratamiento y estilo típico del arte arcaico. A finales del periodo helenístico los artistas combinaron estilos, y en muchos casos tendieron al neoclasicismo y, como decimos, al arcaísmo.

En el siglo II a. C. Pérgamo se convertirá en un gran centro cultural, siendo el foco más importante de escultura, de enorme influencia. El Gran Altar de Zeus y Atenea (il. 5.25) en Pérgamo realizado entre el 180 y el 160 a. C. es una obra monumental con escenas llenas de movimiento, donde se pueden observar una amplia diversidad de posturas, y gestos exaltados. Se da cierto manierismo y exageración en los gestos faciales de los gigantes. Estos aspectos influirán en las esculturas del momento. En la gigantomaquia representada en el lado este, se puede ver a Atenea agarrando con gesto decidido la cabellera de un gigante, quién a su vez con su mano agarra fuertemente el brazo de la diosa en un intento de aliviar su dolor y liberarse de su mano. Es un gesto desesperado en una acción convulsa de lucha. Los gestos corporales y faciales dan un gran dramatismo a la escena.

La alfarería continúa aunque su pintura tan sólo se utiliza para ciertos objetos como pueden ser los destinados a premios para los atletas y los de carácter funerario. La expresividad del gesto manual en la pintura cerámica es similar a la del periodo anterior. Y la pintura mural helenística cuenta con pocos ejemplos que se conserven, tan solo de baja categoría. Las copias romanas y las adaptaciones dan cuenta de un arte que sigue las trazas de la escultura, ganando en realismo y en profundidad. Los escorzos, los sombreados y los realces son frecuentes. El mo-



5.25- *Altar de Zeus en Pérgamo*. Lado Este, La Gigantomaquia (detalle), 180 a 160 a. C.

saico tiene gran aceptación, su técnica avanza y en ocasiones son copias de pinturas. En Pela, el mosaico de guijarros que representa el rapto de Helena niña por Teseo, fechado hacia el 330-300 a. C., es un nuevo ejemplo donde se pone de relieve la expresividad y el poder comunicativo de las manos. La angustiosa situación se define en la gesticulación de Helena y la doncella, que estiran y abren sus manos la una hacia la otra. La primera pidiendo su auxilio, la segunda para intentar socorrerla. De nuevo en las manos, y en este caso en sus gestos desesperados, recae en gran medida el peso narrativo de la escena.

5.3- LA EVOLUCIÓN DEL ARTE ETRUSCO Y SUS GESTOS MANUALES.

La ciudad-estado de Roma se fundó en el año 753 a. C. Sobre el año 700 a. C., comenzaba a formarse la civilización etrusca bajo cuyo dominio cayó Roma. Etruria¹⁸ alcanzó una gran riqueza y se fue expansionando por la península hasta



5.26- Mangos de marfil en forma de brazo. Tumba de Barberini, Palestrina (Etruria), mediados del siglo VII a. C.



5.27- Sarcófago de los esposos. Tumba de Caere, Cerveteri, 520 a. C.

el año 550 a. C. Roma, en el 510 a. C., expulsó a los reyes etruscos y proclamó la república. A partir de este momento comienza el avance romano, que irá conquistando pueblo tras pueblo, hasta convertirse en un enorme imperio. Etruria, sin embargo, se verá asaltada por distintos pueblos, hasta que finalmente se ve absorbida y romanizada totalmente hacia el 89 a. C.

En Etruria, el poder estará en manos de los reyes hasta el siglo V a. C., momento en el que pasa a manos de las clases patricias, lo que repercutirá en el ámbito artístico, ya que los nobles eran grandes mecenas del arte. Los nobles eran enterrados en lujosos sepulcros acompañados de pertenencias de gran valor, Muchas de éstas, conservadas en la actualidad, han permitido ver las creaciones originales del arte etrusco, y son la fuente más extensa a través de la cual se ha conocido esta civilización.

En sus comienzos, el arte etrusco vivió una etapa orientalizante. Las influencias de las civilizaciones del Mediterráneo oriental se dejaron notar y el siglo VII a. C. se caracterizó por imitar aquello procedente de Egipto, Mesopotamia,

Siria, Chipre y las ciudades fenicias. Reinterpretaron el arte de estas culturas realizando entre otras cosas relieves y piezas en marfil.

En el siglo VI a. C. el arte etrusco disfrutó de un periodo de esplendor fuertemente marcado por el arte griego, cuya influencia será relevante y definitiva. Durante este periodo arcaico, Etruria produjo un arte influido por los estilos griegos, corintio, jónico y ático, aunque también mantuvo estilos propios muy diferentes en las localidades. El arcaísmo griego y su esquematismo prevalecieron en las obras etruscas tanto pictóricas como escultóricas. Así se puede observar en las estatuas para templos, en la pintura de tumbas y en los sarcófagos antropomorfos.

La escultura está muy integrada en la vida funeraria. Del periodo arcaico destaca una obra considerada como una obra maestra de terracota. Se trata del *sarcófago de los esposos* (il. 5.27) procedente de Cerveteri. Es un cinerario donde aparecen dos figuras recostadas. El matrimonio presenta a primera vista manos gesticulantes, aunque esto ha sido discutido pues en pinturas del mismo periodo se dan parejas reclinadas que sostienen alimentos y objetos típicos de un banquete. Ya se trate de gestos comunicativos o de posiciones prensiles y sustentadoras, la interesante composición tiene un punto de atención muy acusado en los ademanes de todas las manos. Destaca su carácter móvil, frente a la postura estática de reposo del cuerpo y a la solemnidad del rostro. Además las manos son un elemento de contacto entre el hombre y la mujer, y por su posición se reafirma una estrecha relación entre ambos. Con todo esto, nos parecen el único elemento que transmite algo de vida en este conjunto.

Un gesto de descanso se puede ver en un sarcófago de Chiusi del siglo II o III a. C. donde la figura masculina que aparece está recostada totalmente. El hombre apoya su mano en un lado de la cara transmitiendo la quietud de un momento de descanso.

Las distintas fases del arte griego se apreciaron igualmente en el arte etrusco, pues éste era su principal fuente de inspiración. El clasicismo y el helenismo griego marcaron la pauta artística, pero Etruria nunca alcanzó la maestría



5.28- *Cipo con escena de prothesis*. Difunta sobre el lecho y plañidera. Chiusi (Etruria), principios de siglo V a. C.

que sí logró Grecia conservando cierto arcaísmo en su arte. Por otro lado, nunca perdieron las particularidades artísticas propias en los estilos locales.

Tanto la pintura como los relieves son muy narrativos. En la pintura de tumbas se aprecian diversos gestos manuales, destacando los dialogantes y los de salutación entre otros. Las escenas representadas son banquetes, danzas, juegos o carreras, y en ellas se observa un expresivo movimiento de manos.

En un cipo¹⁹ del siglo V podemos observar cuatro escenas, tres de ellas relacionadas con el rito funerario y una con un rito nupcial. En dos de ellas, las plañideras (il. 5.28) se muestran con sus típicos gestos dolientes, con las manos alzadas por delante de la cara. En la tercera, los hombres que van a la ceremonia funeraria parecen conversar. Así se deduce de los gestos comunicativos que se observan en sus manos. En la última escena también parece haber gestos dialogantes entre las mujeres que acompañan a la novia y preparan su ajuar.

En estos ejemplos de arte etrusco las manos ofrecen una información visual de importancia que ayuda a comprender lo representado. Son por lo general gestos sencillos. Muchos otros gestos se encuentran en las creaciones artísticas etruscas. Serán semejantes a los encontrados en el arte griego, pues éste dirigirá en gran medida su desarrollo.

5.4- LA EVOLUCIÓN DEL ARTE ROMANO Y SUS ADEMANES MANUALES.

Cuando Roma, en el siglo II a. C., se convirtió en la capital del mundo mediterráneo es cuando hace su aparición el arte romano. Roma, que irá conquistando ciudades-estado etruscas desde el siglo IV a. C., comienza su dominación del sur de Italia en el siglo III a. C. Luego se extiende a Grecia, que en el 146 a. C. es provincia romana, y llega, entre otros sitios, a Pérgamo, Siria y Egipto, con lo que los enclaves griegos en otros países también estarán bajo la dominación romana. Se produjo una helenización de la cultura y el arte en Roma de enorme importancia. Los romanos divulgaron y conservaron el arte helenístico. Eran coleccionistas y, para ellos, las copias eran aceptables, por lo que abundarán y serán el testigo del arte del momento que ha podido llegar a nosotros.

Tras la conquista de Grecia, Roma se llevó como botín de guerra numerosas obras de arte griego. Hubo una gran demanda de los coleccionistas que generó el desarrollo del arte de la copia. Éstas primero se realizaron en talleres griegos y más tarde por artistas llegados a Roma. Se realizaron copias fidedignas de muchas esculturas y, en otros casos, se realizaron variaciones siempre con un gusto helenístico.

En el periodo helenístico se había llegado a lo máximo, se conocía el cuerpo y sus gestos, y su forma de representarlos. Solo quedaba la originalidad en las composiciones y en la combinación de figuras.

A finales del periodo helenístico los artistas combinaron estilos, y en muchos casos tendieron al neoclasicismo y al arcaísmo. Pasado el año 86 a. C, los centros productivos de escultura pasaron de Atenas a Roma. Allí, en la escuela de Pasíteles fue una práctica común, como ya lo fuera por otros artistas, producir copias similares de sus propias obras. De este modo, una misma figura servía como modelo para otras obras individuales o para grupos. A éstas se les variaba los gestos manuales, en mayor o menor medida, de modo que la escultura no era del todo igual. Con ello se modificaba la comunicación gestual de la obra, por lo que la información que se extrae de su visión también diferirá de unas a otras. Así sucede



5.29- Grupo que incluye al Joven de Estéfano; quizás Orestes y Electra. Siglo I d. C. Gesto que ayuda a la exposición oral.

con el personaje masculino²⁰ de un grupo escultórico que se cree puede representar a *Orestes* y *Electra* (il. 5.29). Esta figura la podemos encontrar aislada o acompañada de otra formando una pareja, y con posturas de manos casi iguales, siendo en algunos casos más dinámicas. En esta obra el hombre, con el brazo izquierdo doblado y la mano semiabierta con el dedo índice más estirado que los demás, parece estar hablando con la figura femenina, explicándose, de tal modo, que se ayuda de su mano en la exposición oral. Los gestos de ambos denotan tranquilidad, pues el hombre tiene su otro brazo y mano relajados, y la mujer tiene su mano izquierda apoyada en la cadera en una postura sosegada, en la que parece escuchar a su compañero.

Con el brazo derecho le rodea el cuello y apoya su mano sobre su hombro en un gesto cariñoso, de compañerismo, y de perfecta confianza. Si se trata de Orestes²¹ y Electra, como se cree, y se conoce algo de su historia, se verá este gesto como simbólico del hermanamiento y del apoyo incondicional.

Paralelamente al estilo helenístico imperante del momento se dio la corriente plebeya, un arte generado por los plebeyos, distantes del patriciado romano y de sus gustos helenísticos. Los relieves y las pinturas describen escenas tanto bélicas como familiares o públicas llenas de detalles. Su representación naturalista no era lo más importante, ya que en el arte romano prevalecía la narración de los episodios o de las escenas de tal modo que pudieran ser identificados. La corriente plebeya y la griega convivieron en Roma, destacando una u otra según las tendencias de cada periodo y según el tipo de obra ejecutada. De la corriente plebeya tomó sus pautas la imaginería del cristianismo primitivo con sus imágenes espiritualizadas.

Tras una primera enorme influencia helenística hasta el 31 a. C., a partir de la época augustea el arte romano se decantó por un estilo más clasicista. Aunque en el siglo I a. C. se copiaban obras tanto helenísticas como clásicas y arcaicas. En este momento prevalecían las de los siglos IV y V a. C., y por tanto, la escultura de los artistas más reconocidos y admirados del periodo clásico. También el barroco helenístico tuvo su aceptación.

El repertorio de gestos manuales también lo daba el arte griego, ya que se copiaban sus modelos. Aunque la importancia del ademán de la mano derecha en el arte romano fue singular en el caso de los retratos de gobernantes, y tomó significación plena y autónoma en algunos casos. Muchos de estos gestos manuales procedían de la observación directa de aquellos que se utilizaban en momentos importantes. Algunos, por tanto, obedecían a costumbres romanas. Los emperadores alzaban su mano y con la variedad de su gesto dirigían a su pueblo, pedían silencio, transmitían paz, perdonaban, juzgaban, etc. En definitiva se comunicaban también de una manera corporal. Estos gestos se reproducían en las esculturas, y se copiaban de la vida real. Sobre este aspecto Saunders, refiriéndose a dos gestos²² de manos que aparecen frecuentemente en el arte oriental, y que son gestos que las personas realizan con normalidad y con una significación similar a la que tienen en el arte, dice que esto:

*“...tiende a fortalecer la teoría de que los ademanes simbólicos se originaron en movimientos naturales. Ciertamente que la mano extendida es casi un símbolo iconográfico universal. Por ejemplo, en el mundo mediterráneo la mano extendida del rey tiene poderes mágicos; debe de haber una relación estrecha con el poder de indultar en la mano derecha de los emperadores romanos. Esta mano toda poderosa o magna manus, como era llamada, se atribuía tanto al emperador como a la divinidad. Constantino expresa el acto de gobernar extendiendo su mano derecha, y Dios, como salvador, hace el mismo ademán. Es un ademán muy común (...) en el arte romano desde los tiempos de Severus (cerca 200 a. C.), en que el emperador es representado con la mano derecha extendida.”*²³

La mano extendida del Constantino manifestaba su función como gobernante, y simbolizaba la tarea que llevaba a cabo como tal. El gesto resumía sus actos.



5.30- *Mano de Constantino el Grande*. Roma, 313 d. C.

La estatua ecuestre de Marco Aurelio (Roma, hacia 176), representa al emperador extendiendo su mano derecha, pero en señal de paz. Éste monta sobre un caballo que avanza mientras realiza este gesto pacífico dirigido a sus soldados. Se trata de un gesto positivo que provoca regocijo. Su forma es igual que la del gesto comentado de Constantino pero cambia su sentido. No obstante, en ambos casos en la mano está el poder comunicativo y simbólico de la obra total. De este modo observamos que el ademán manual tiene gran relevancia en el arte romano.

Roma utilizó el arte con fines propagandísticos. Un ejemplo ilustrador son las innumerables estatuas de Augusto que se realizaron y se colocaron en todos los lugares del vasto Imperio. El *Augusto de Prima Porta* (il. 5.31) da cuenta de un tipo de esculturas de estilo neoclásico propio de la época donde el retrato es idealizado. Representa el ideal de perfección del cuerpo humano del siglo V. La escultura es una adaptación del Doríforo²⁴ de Policleto en la que Augusto es representado con coraza como soldado. Se modificó la pose del Doríforo:

*“...la cabeza levantada y con un ligero giro para mirar hacia delante y hacia lo lejos, y el brazo derecho levantado en posición de mando. De esta manera Augusto, a través de la mirada y del gesto, como si fuera debido a la fuerza de su personalidad, controla el espacio que tiene frente a él.”*²⁵

Se le muestra realizando el gesto de exigir silencio para una *adlocutio*. Con su mano derecha alzada y el dedo índice levemente extendido la figura de Augusto toma un carácter solemne. Con su ademán consigue la atención y el respeto de su ejército, y marca el preludio del discurso que estimulará favorablemente el ánimo de sus hombres. La mano es protagonista en esta escultura, ya que es un elemento clave en la comunicación del personaje con su entorno, además de simbolizar el poder que tiene sobre las masas que dirige.



5.31- *Augusto con coraza*. Prima Porta, Roma, aprox. 20 a. C. Gesto de exigir silencio para una adlocutio.



5.32- *Los Tetrarcas*. Del palacio imperial de Constantinopla, ahora en Venecia, 300-305 d. C.

Como ocurría con los retratos de cuerpo entero del arte griego helenístico donde “...se utilizaba el <<lenguaje del cuerpo>> para intensificar el efecto del retrato,”²⁶ en la escultura romana sucedía lo mismo. Las distintas posiciones de la mano eran parte del lenguaje corporal que aportaba una información adicional y de importancia sobre el retratado, y se utilizaban conforme al significado que se pretendía dar a la escultura. El mismo sentido en el gesto de la mano derecha que veíamos en la estatua de Augusto, tiene una estatua de Aulio Metilio, llamada “*e/ arengador*”. Una obra etrusca realizada en ambiente romano, que también presenta la mano levantada hacia delante, pero mostrando la palma abierta, a diferencia del Augusto de Prima Porta. Los gestos no son iguales pero su significado es el mismo, ambos piden silencio para hablar, aunque el gesto de Augusto es más exigente. Aulio Metilio no va vestido de soldado con lo que su arenga está dirigida a una audiencia no militar.

Otro gesto peculiar que se ha observado en las figuras de gobernantes, es una especie de abrazo de confraternidad. Se da en las representaciones de los *tetrarcas*²⁷ (il. 5.32) que, de dos en dos, se muestran con la mano derecha

tocando el hombro derecho de la pareja. Uno lo hace por delante y otro por detrás. Estas esculturas tienen varias simbologías como la fraternidad entre Augustos y Césares, expresada en la postura corporal mediante el citado ademán. También representan la división del Imperio en Oriente y Occidente, aunque a la vez el gesto hace referencia a la unión de los personajes, que a su vez son símbolo de una y otra parte del Imperio. Y por último, la imagen tiene la fuerza de expresar, igualmente mediante el abrazo, la solidez y la perpetuación del Imperio. Es una obra de claras connotaciones políticas.

El relieve destacó notablemente en el arte romano. Su intención era fundamentalmente narrativa, y no se daba demasiada importancia al naturalismo sino a la fácil comprensión de la obra. Ésta solía tener fines propagandísticos. En un principio los gestos tuvieron poco movimiento, pero con el paso del tiempo aumentó el dinamismo. Se llegó a un dominio sobre el relieve histórico. Todo tipo de gestos se suceden en los relieves para describir las escenas. Gestos de súplica en los relieves bélicos y, por supuesto, gestos agresivos y defensivos. Así mismo es fácil ver el gesto de llamada mediante el cual algún jefe solicita a sus tropas que avancen. También fueron importantes los relieves en los sarcófagos, con temática de tipo mitológica o representando incidentes cotidianos, entre otras cosas.

Se desarrolló el mosaico y el estuco, y en cuanto a la pintura, ésta vivió una sucesión de estilos diversos. Los ademanes están igualmente presentes en la pintura, con gestos más convencionales y descriptivos. Del segundo estilo de la pintura mural romana es el friso pintado de la sala de la Villa de los Misterios (Pompeya, aprox. 60 a. C.), que representa la iniciación en los cultos dionisiacos. Se trata de una pintura que reproduce arquitecturas y crea efectos ópticos mediante la ampliación ilusoria del espacio, incorporando figuras y consiguiendo integrar el espacio real y el imaginario. En ella se pueden observar figuras con diversos gestos manuales. Los ademanes ayudan en la narración de la escena, además de expresar un ambiente tranquilo o inquieto. Esto se puede apreciar en las figuras de dos mujeres. Una observa pensativa con su mano apoyada en la cara, transmitiendo sosiego. Y sin embargo en otra pared, otra mujer cuya mano izquierda está abierta con los dedos muy extendidos dando la palma al espectador, demuestra

estar asustada, transmitiendo su intranquilidad mediante el gesto. Con su mano parece parar de alguna manera el temor que siente ante lo que tiene delante, a la vez que se protege de ello. En una misma estancia, posiciones distintas de las manos marcan los estados interiores del ser y las emociones de las figuras representadas. De nuevo encontramos representaciones artísticas donde el gesto de la mano demuestra su capacidad comunicativa y expresiva.

5.5- GESTOS MANUALES SIGNIFICATIVOS EN EL ARTE DE LA ANTIGÜEDAD CLÁSICA.

En la iconografía artística de la antigüedad clásica se reúne una enorme variedad de gestos manuales que sirven para describir con gran elocuencia los muchos estados circunstanciales del ser, así como los sentimientos humanos y las acciones en las que la mano es primordial o una simple ejecutora de gestos más usuales o cotidianos.

El arte clásico consiguió llegar a un realismo excepcional. La escultura representará fielmente el cuerpo humano, por lo que el artista griego tuvo un amplio control sobre la forma. Esta observación rigurosa del cuerpo que derivó en su precisa representación, se completó con otros aspectos relativos al hombre. En cierto momento ya no fue únicamente el cuerpo el objeto de análisis para el arte, ni las diferentes acciones del hombre, también lo fue la interioridad humana con sus sentimientos y carácter. La mano será un elemento clave de importancia significativa que aportará gran cantidad de información al respecto.

Los griegos y romanos utilizan en su arte el lenguaje universal de los gestos. Como veremos, la pintura, por ser un arte bidimensional, tiende a simplificar los gestos de las manos. No sucede siempre así, y veremos casos de pintores que representan vistas de las manos más complicadas y por ello más reales. Pero sí sucede que las posturas de las manos se esquematizan y no por ello pierden su significado. Éste es perfectamente comprensible. Además, generalmente se escogen los ademanes más expresivos y estos, a veces, responden a tipologías

sencillas y de fácil comprensión. Sin embargo, la escultura al ser tridimensional puede representar el gesto real, esto es, puede copiar exactamente el ademán que se realiza con total normalidad en la vida real. Esto hace que las representaciones escultóricas del arte clásico sean por lo general más realistas y naturalistas que algunas pinturas y bajorrelieves.

Por otro lado, en pintura es fácil observar gestos más mímicos y forzados que en escultura. En esta característica se aprecia la influencia del teatro clásico griego, ya que se da una utilización dramática de los gestos corporales. Muchos gestos, como veremos, llegarán a carecer de naturalidad. Esto se observará en la obra del pintor de Pan, que fue uno de los más destacados pintores áticos de vasos del periodo clásico entre 480 y 450 a. C., que pintaba tanto en estilo protoclásico como en el estilo ático de figuras rojas. Era manierista, por lo que la expresividad y artificiosidad eran rasgos característicos de su obra. Utilizaba gestos muy estilizados y forzados para mostrar el drama en las escenas, dejando de lado la expresión facial. Si observamos la ilustración 5.33 veremos como la postura del cuerpo y el gesto de la mano de la figura masculina son exagerados, y aumentan con su afectación la carga dramática. Nos recuerda inevitablemente a cierta mímica teatral.

En la Hydria ática del Pintor de Sileo que mostramos en la ilustración 5.49 sucede lo que en el caso anterior. Sobre todo lo apreciamos en los gestos manuales de Ariadna que demuestra estar afectada por la ida de Teseo. Su gesto es excesivo, lo que nos parece un recurso utilizado para reflejar con mayor expresividad, y para que no haya dudas, el pesar que siente la figura femenina. La pomposidad, la exageración

5.33– *Crátera del pintor de Pan*. Aprox. 470 a. C. Gesto dramático con afectación.



o el artificio de los gestos manuales dados en algunas pinturas de vasos griegas, serán una característica peculiar de este arte. Como decimos, observamos en ello una influencia de las fórmulas del teatro. Y esta utilización de la forma y carácter del gesto creemos tiene un motivo, que es dar mucha importancia al sentimiento que se halla bajo ese gesto.

La mano y sus formas gestuales en el arte dan imagen a las emociones. Muchas son las posturas que puede tomar la mano, y muchos más sus significados. El arte clásico representa innumerables posiciones manuales que abarcan como ya hemos dicho, todo tipo de acciones, intenciones, sentimientos, pensamientos o estados diversos. Muy variados son los gestos apreciables en las danzas, también representadas en el arte, así como aquellos que cómo en una escena teatral definen sin palabras los sucesos que acontecen. La alegría, la consternación, la melancolía, el miedo o el amor son sentimientos ampliamente reconocibles tan sólo por el gesto de las manos de los personajes representados. Este poder expresivo de la mano se utiliza en el arte, convirtiéndose aquélla en vehículo del sentimiento.

Hasta el momento, en el desarrollo del capítulo, hemos comentado con detenimiento algunos gestos manuales que se dan en el arte griego, etrusco y romano. Entre ellos, recordamos los gestos de adoración, de silencio, de mando, de paz, el *digitis computans*, el *dexiosis*, el gesto del desvelamiento, etc. Son muchas más las posturas de manos que se dan en el arte de la antigüedad clásica y suponen otros tantos significados que enriquecen la variedad formal, narrativa y artística del arte clásico. A continuación explicamos con detenimiento otros gestos de manos de importancia en la expresión artística clásica, como son: gesto de pudor, los afectivos, de pena y dolor, pensativo, melancólico, de alegría, auxilio, susto, súplica, clemencia, gestos defensivos y agresivos, gestos dialogantes, de bienvenida, saludo, despedida, llamada, de aviso del peligro, para dirigir o guiar y señalar, de ánimo, oferente, protector, y que evidencia el estado de sueño y la ausencia de vida.

5.5.1- Gesto de pudor.

Un gesto pudoroso es el de una figura femenina que oculta su desnudez con sus manos. El modelo de belleza femenina por excelencia en el siglo IV será la *Afrodita* de Praxíteles realizada para los ciudadanos de Cnido (il. 5.34). Una *Afrodita* que oculta someramente el pubis con su mano al verse sorprendida en el baño. Tanto su postura como sus proporciones fueron infinitamente repetidas durante mucho tiempo, pues como decimos se convirtió en un tipo escultórico de gran fama. También tuvo su relevancia por ser una escultura puente entre las representaciones femeninas siempre vestidas y las completamente desnudas que se darán en el periodo helenístico. Con anterioridad la mujer griega no era representada desnuda, tan sólo el hombre se mostraba en su completa desnudez. La diosa

es mostrada como una humana a la que se sorprende en el momento del baño, siendo ese el motivo por el que puede ser una diosa representada desnuda.



5.34— *Afrodita* de Praxíteles. Copia romana derivada de la *Afrodita* de Cnido. C. 350-330 a. C. Gesto de pudor.

5.5.2- Gestos afectivos.

Como gestos de cariño y de tipo afectivo hemos visto ya algunos a lo largo del capítulo. Entre ellos están el abrazo, el tocar la cara delicadamente a la pareja o las manos entrecruzadas en los hombros.

Los gestos manuales ponen en evidencia los sentimientos amorosos de los personajes representados. En ellos recae la mayor parte del peso simbólico de la imagen. Veamos la ilustración 5.35 en la que los gestos de las manos son evidentemente cariñosos, y en los que rápidamente se deduce que estamos ante una



5.36- *Príncipe en un banquete*. Tumba pintada al fresco, Kazanlac. Gesto de unión.

5.35- *Ochinoe de Teseo y Ariadna*, de Arcades (detalle). Tercer cuarto del siglo VII a. C. Gesto afectivo.

pareja de enamorados. El hombre toca tiernamente con una mano la barbilla de la mujer, mientras la otra la posa en su cadera. Ella le toma los brazos. La inclinación de los cuerpos dirigidos el uno hacia el otro no deja lugar a dudas de que se trata de una escena de amor.

Otro gesto observado en el arte clásico es el de la unión de las manos, pero en un contexto de pareja, no de saludo. Es un gesto afectuoso que simboliza la unión de la pareja. En la ilustración 5.36 podemos observar un elegante gesto donde las manos se unen, una sobre otra, sin entrelazar los dedos. Este ademán es ciertamente original y refleja una gran delicadeza, de lo que se puede deducir que podría tratarse de un ademán de aproximación entre hombre y mujer, en vez de uno de pareja unida, lo que no queda definido.

5.5.3- Gestos de pena o dolor.

La pena y el dolor interno tienen un gesto muy característico en las representaciones artísticas. La posición de la mano que manifiesta este sentimiento es la de tocar la cabeza o la cara de distintas maneras. No hay que confundirlo con



5.37- *Plañidera* (esclava). De una pareja procedente de un monumento funerario en Menidi, en Ática. Periodo clásico tardío. Gesto de pesar.

los gestos pensativos y melancólicos, que pueden tener algunas similitudes pero ciertos aspectos marcan la diferencia. La mano suele estar abierta. Un ejemplo ya lo habíamos observado en la ilustración 5.16, donde una mujer mira directamente a otra que está sentada ante ella, y se toca un lado de la cara con la palma abierta como muestra del pesar ante la muerte de la parturienta.

Por otra parte, el gesto de tristeza suele ir acompañado de la inclinación hacia abajo de la cabeza, o del ladeamiento de ésta. Esto es un síntoma claro de la aflicción interior, siendo más explícito el gesto de la mano en una cabeza que está cabizbaja. En esta posición corporal la mirada se aleja del exterior para volcarse en el interior

Las plañideras son mostradas realizando gestos de pesar. En la ilustración 5.37, vemos una plañidera que pesarosa tiene inclinada hacia un lado la cabeza mientras se toca y apoya la cabeza sobre su mano. La figura expresa mediante su postura y gesto el lamento por la pérdida de una vida. Tanto el contexto donde estaba situada esta escultura, como su expresión facial no dan lugar a dudas, y no se puede confundir con los gestos pensativos o melancólicos, que como veremos a continuación son realmente semejantes.

5.5.4- Gesto pensativo y gesto melancólico.

Al igual que sucede en los gestos que expresan tristeza, en los ademanes melancólicos y pensativos la mano también se lleva a la cabeza. En el caso de estos últimos el puño está cerrado, aunque puede haber alguna excepción. Lo que sí es más habitual es que la mano esté situada bajo la barbilla, o en ocasiones en la boca o al lado de ésta. Estos dos aspectos formales ponen la diferencia en el significado. En la estela funeraria de Iliso (il. 5.15) vimos esta postura manual en

el hombre mayor que miraba pensativo a su hijo con una mezcla de melancolía y pena.

En los expresivos retratos de filósofos, tan frecuentes en el siglo III a. C., que reflejan el carácter mediante rasgos psicológicos, la mano tendrá un papel fundamental.

Su diversidad gestual revelará rasgos caracteriales del sujeto representado. Con frecuencia el filósofo se mostrará con la mano apoyada en su barbilla o al lado de la boca, convirtiéndose en el gesto típico del pensador. Es un gesto reflexivo y meditabundo.

También puede tratarse de un gesto introspectivo o meditativo cuando se muestra una figura con tales características. La ilustración 5.39 muestra una escultura que representa a la musa de la elocuencia como una muchacha en actitud meditabunda y contemplativa. Esto se aprecia definitivamente en la postura corporal en la que es protagonista la mano. Bajo la tela se aprecia el brazo que doblado lleva la mano cerrada a la barbilla y sirve de apoyo a la cabeza, la zona del cuerpo que rige el pensamiento.

5.5.5- Gesto de alegría.

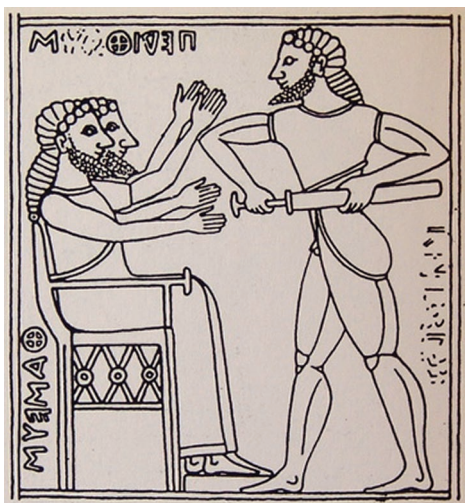
Un sentimiento de alegría puede ser expresado con las manos. Esta emoción se expresa mediante la elevación de las dos



5.38- *Retrato*, quizás de Cleantes. Versión romana de un original del siglo III. Gesto reflexivo.



5.39- *Musa Polimnia*. De Filisco (?). Copia romana de un original de mediados del siglo II a. C. Musa de la elocuencia en actitud meditabunda.



5.40– *El rescate de Teseo*. Dibujo de un relieve de un escudo, hacia 560 a. C. Gesto de alegría.



5.41- *Centauro joven*. Copia romana de un original de finales del siglo II a. C. Chasquea los dedos en un gesto de alegría.

manos. En las representaciones artísticas suele reflejar un gesto momentáneo de felicidad debido a cualquier tipo de causa. Este gesto lo podemos observar en el dibujo de la ilustración 5.40 que muestra a Heracles cuando va a rescatar a Teseo y Pirítoo en el mundo subterráneo. Las manos de los dos personajes sentados, y clavados a sus sillas, muestran la euforia y alegría ante su rescate. Las dos manos de ambos personajes se alzan a la misma altura una de otra. Uno las muestra más elevadas mostrando su contento, y el otro con esta misma emoción las dirige impaciente hacia el salvador.

La alegría también puede ser manifestada con el ademán de una sola mano. Como decíamos, es característica la elevación de la misma, normalmente con los dedos separados y estirados hacia arriba. Sin embargo, observamos un gesto de alegría donde la mano alzada tiene una forma gestual diferente. Se trata del *Centauro joven* (il. 5.41), que chasquea los dedos de su mano derecha expresando la alegría de la juventud. Es un gesto dinámico y desenfadado que contrasta con el de la escultura de la que, parece ser, formaba pareja, el *Centauro viejo*. Éste último tiene las manos atadas a la espalda mientras un amorcillo estira la mano con la intención de darle un tirón en el pelo. Este centauro se muestra

en una actitud sufriente. Las manos atadas son una muestra del dolor interno, y de la disminución de las posibilidades en cuestiones amorosas. Parece ser que originalmente el centauro joven también portaba un amorcillo, por lo que ambas figuras representan las diferentes caras del amor.

5.5.6 - Gesto de pedir auxilio y gesto de miedo.

Las manos elevadas hacia arriba pueden ser señal de varias emociones diferentes así como puede plasmar diversas circunstancias. Tanto la alegría como el susto, pedir auxilio, suplicar o pedir clemencia se representan elevando las manos en el aire. El significado se tomará según el contexto en el que aparezca este ademán.

El gesto de auxilio, que se realiza alzando las dos manos o extendiéndolas hacia delante, varía respecto a los demás en que busca las de otro, ese alguien cercano que puede prestar ayuda. Un ejemplo donde se pueden ver gestos de susto y de auxilio es la escena pintada en una hydria ática (il. 5.42) que representa al pequeño Ificles asustado por las serpientes que atacan a Heracles.²⁸ Éste

5.42– *Heracles y las serpientes*. Pintor de Nausicaa, Hydria ática de figuras rojas, Capua, hacia 450 a. C. Ademán que expresa el susto.



eleva sus manos hacia delante pidiendo ayuda a Alcmena, la mujer que asustada levanta las manos a los lados de su cuerpo. Los dedos abiertos de ésta también reflejan el estado de tensión y de pánico por el que está pasando.

Cuando se muestra una figura con una o ambas manos elevadas al cielo, se trata igualmente de un gesto en el que se pide ayuda o socorro, pero en



5.43— *Heracles y Neso*. Pintor de Neso, Ánfora ática de figuras negras (detalle del cuello), Atenas, hacia 620 a. C. Tocar la barbilla es un gesto para suplicar clemencia.

este caso se pide a la divinidad. Generalmente la cabeza mira hacia arriba mientras se realiza este gesto, y se implora el favor de los dioses.

5.5.7- Gesto de súplica y clemencia.

Un gesto de súplica es el de tocar la barbilla al oponente. Es un curioso gesto que podemos ver en el ánfora ática (il. 5.43) que representa a Heracles en el momento que va a matar al centauro Neso, un tema de gran popularidad en el

siglo VI a. C. El centauro le suplica con un gesto que sería convencional en el arte griego. Éste gira su cuerpo, estira sus brazos y con su mano toca la barbilla del héroe pidiendo clemencia.

Habrán otros gestos suplicantes en escenas de batallas, donde los derrotados extienden los brazos y manos hacia los vencedores suplicando benevolencia. En ocasiones el personaje tan sólo alza un brazo con la mano muy abierta ante su oponente apelando a su piedad.

5.5.8- Gestos defensivo y agresivo.

Las manos son parte fundamental en las acciones tanto defensivas como agresivas. En las muchas representaciones de batallas del arte clásico, las figuras muestran elocuentemente estos dos estados en toda la postura corporal. Estas dos posiciones, que se complementan, son a veces similares pero tienen sus diferencias. Los brazos y manos alzadas se dan tanto en los personajes que se



5.44– *Sarcófago de Alejandro*. Batalla de griegos y persas. 325-310 a. C.

defienden como en los que atacan. Normalmente los atacantes se muestran con los brazos levantados y hacia atrás cogiendo impulso para golpear, con el cuerpo generalmente adelantado y el puño cerrado sosteniendo algún arma, a veces desaparecida. Mientras que los que se defienden tienen su mano y brazo más cerca de la cabeza, protegiendo sobre todo esta zona. Generalmente la mano con la que se defienden está abierta a no ser que porten un arma o un escudo. Lo podemos observar en el relieve del *Sarcófago de Alejandro* (il. 5.44) que conmemora la victoria militar de éste sobre los persas. Perteneciente al periodo helenístico, donde las obras son más vibrantes y cargadas de dramatismo, este relieve muestra este tipo de gestos con gran expresividad, mostrando en todo su esplendor al nuevo ideal de héroe. Los gestos otorgan a la escena un frenético dinamismo.

5.5.9- Gestos dialogantes.

Los gestos manuales que ayudan en la comunicación oral son algo natural y común realizado por todas las gentes de todas las culturas. El arte griego también representa estos gestos en un intento de describir escenas donde existe un diálogo entre dos o más personas. Los ademanes que reflejan una conversación entre personajes consisten en extender la mano hacia delante, o hacia el que está



5.45- *Heracles y Geras*. Peliké ática de figuras rojas, Cerveteri, hacia 470 a. C. Gestos de manos que ayudan en el diálogo.



5.46- *Priamo despidiéndose de Héctor*. Por Eutimides, Ánfora de Munich, 510-500 a. C. Gesto de advertencia.

enfrente. La posición de los dedos variará, siendo más compleja en las representaciones escultóricas que en las pictóricas. Lo veíamos en la figura de Orestes de la ilustración 5.29, que con su mano alzada realiza un gesto explicativo. Gesto que da a entender al observador que está hablando con la mujer que tiene a su lado y le tiene cogido por el hombro.

Un ejemplo pictórico donde se muestra este gesto es la pintura del vaso cerámico de la ilustración 5.45. En ella se puede ver a Heracles apoyado tranquilamente sobre su mazo, conversando con Geras, que representa a la Vejez. Las dos figuras extienden sus brazos, uno hacia el otro, y se ayudan con sus manos a explicarse. Podemos apreciar en este ejemplo lo que sucede en pintura, que por su carácter bidimensional los ademanes tienden a simplificarse representándose de la manera más fácil de entender por el observador. En este caso vemos enteramente la palma abierta, con todos los dedos un poco separados. Digamos que vemos el frente completo de la mano. Y en cuanto a la composición, el brazo de uno queda por encima del brazo del otro, por lo que las manos de ambos quedan alejadas entre sí, de modo que no puede confundirse con un gesto de saludo. Todos estos aspectos le hacen ser un gesto sencillo, claro y convencional, que es fácil de entender.

Como gesto dialogante se puede entender también el gesto de adver-

tencia. En un ánfora (il. 5.46) del periodo arcaico se muestra este ademán. Un hombre con la mano a la altura de la cara tiene el dedo índice estirado mientras mira directamente a su hijo que se está armando para ir a la batalla. De su postura se deduce que le está dando consejo. El dedo índice levantado con la mano tan cercana a la boca es un signo indicativo de precaución o advertencia.

5.5.10- Gesto de bienvenida.

El gesto de bienvenida, que ya se puede ver en la pintura de vasos del siglo VI a. C., se observa cuando una figura extiende una de sus manos hacia delante y un poco hacia arriba, con el brazo flexionado. El que observa la escena ve la palma de la mano abierta con todos los dedos, menos el pulgar, unidos. Por tanto los dedos se dirigen hacia las personas a las que se da la bienvenida.

En la ilustración 5.47 podemos ver como Dioniso da la bienvenida con su mano izquierda a dos ménades que le traen presentes. Observemos también el peculiar gesto de las figuras femeninas que entrelazan sus brazos sobre los hombros de la compañera, en un gesto de hermanamiento. Un gesto cariñoso que refleja una relación amistosa.

5.5.11- Gesto de saludo.

Un gesto que realizaban los atletas al vencer en las competiciones, era el de saludar a la divinidad. Es un saludo de gratitud hacia el favor otorgado por el dios al que se encomienda. Este ademán se muestra en la ilustración 5.48, un relieve de un atleta que tras la victoria, saluda llevando su mano a la parte alta de la cabeza, donde se coloca la corona de vencedor a la



5.47– Ánfora de cuello ática de figuras negras. Por Amasis, aprox. 530 a. C. Mano alzada dando la bienvenida.



FOTO 5.48- *Joven vencedor saludando*, de Cabo Sunio. 460 a. C.

vez que baja un poco la cabeza.

Otro tipo de saludo es el que se hacen mutuamente entre dos personas al verse. En la pintura de vasos griega hemos podido ver este gesto realizado por dos personajes a la vez. Los dos estiran sus manos para unir las, mostrándolas casi juntas, mostrando el momento previo al choque de manos. No se puede confundir con gestos de diálogo porque la diferencia es clara, pues en este caso las manos están muy cerca una de otra casi tocándose.

El saludo tradicional de la unión de manos también se observa en los relieves de la antigüedad clásica, como en el de Atenea y Hera, las diosas de Atenas y Samos, que se conserva en el Museo de la Acrópolis de Atenas.

Otro saludo apreciable es el de besar la mano. En la copa de plata de Hoby, procedente de la tumba de un jefe, encontrada en Hoby, Dinamarca, aparece este gesto. El mismo que en otra copa encontrada en Boscoreale que representa a Augusto saludado por un jefe nativo, el cual con sus ademanes demuestra su sumisión. Pues mientras coge su mano y la besa, con la otra le muestra su palma abierta demostrando su claridad.

5.5.12- Gesto de despedida.

Una escena de despedida es fácilmente reconocible por sus gestos. Las figuras tienen un brazo doblado con la mano a la altura de la cara dirigiendo ésta hacia el otro. Se muestra la palma o el dorso según la colocación de las figu-

ras. Generalmente la posición del cuerpo también revela el carácter de la escena, y en el caso de las despedidas puede haber algún personaje que mientras su cabeza está dirigida al que se despide, su cuerpo mira hacia el otro lado, hacia donde emprende camino.

Es sencillo captar la despedida en la pintura de figuras rojas de la ilustración 5.49. En ella, Afrodita despide a Teseo mientras Hermes se lleva a Ariadna con un gesto teatral cargado de afectación.

Por otro lado, recordemos el gesto de darse las manos, llamado *dexiosis* (il. 5.14), que aparece en los relieves de algunas lápidas, y es un símbolo de la unión entre los vivos y los muertos, y de la última despedida.

5.5.13- Gesto de llamada.

El gesto habitual de llamada es el que se realiza extendiendo una mano hacia la persona que es llamada. Este gesto aparece tanto en figuras de bulto redondo como en relieves y pinturas de vasos. Cuando se trata de los dos últimos casos, la mano de la figura que realiza la llamada se extiende totalmente hacia delante con la palma abierta y todos los dedos unidos menos el pulgar. La unidad de los dedos es una diferencia sutil pero importante para distinguirlo de los gestos dialogantes que los muestran separados. Sin embargo en figuras exentas el per-



5.49– *Teseo abandonando a Ariadna*. Pintor de Sileo, Hydria ática de figuras rojas, Vulci, hacia 470 a. C.



5.50– *Escena de despedida*. Lámina de bronce con decoración cincelada. S/f.



5.51- *Niño con una oca*. Copia romana de un original, probablemente s. II a. C. Gesto de llamada.



5.52- *Altar de Tasos*. Gesto de llamada de Hermes. 470 a. C.

sonaje representado tiende su mano abierta con los dedos más separados en lo que parece un gesto más realista.

5.5.14- Gesto de aviso de peligro.

Un ademán que avisa del peligro es el de extender largamente el brazo con la mano abierta y dirigida al sujeto al que se advierte de una posible amenaza. Hay que distinguirlo del gesto de llamada donde el brazo está completamente recto paralelo al suelo. En los dos casos la mano tiene todos sus dedos juntos menos el pulgar. Un ejemplo lo tenemos en la ilustración 5.53 donde se puede ver a Electra, que avisa a su hermano Orestes, de que Clitemestra le va a atacar por la espalda. Con el gesto que realiza se expresa de manera pictórica lo que el personaje estaría diciendo verbalmente.

5.5.15- Gesto de dirigir o guiar, y de señalar.

El gesto de señalar con los dedos puede estar haciendo notar algo en particular, o en otro caso, puede estar señalando una dirección hacia la que se guía a algún personaje. Suele ser un dios el que guía al héroe con su mano. El gesto acostumbra a mostrarse realizado con dos dedos estirados. Así se aprecia en



5.53— *La muerte de Egisto*. Stamnos ático de figuras rojas, Vulci, hacia 470 a. C. La mano extendida avisando del peligro.



5.54— *Hermes guía a Heracles*. Crátera de volutas apula de figuras rojas, (detalle del friso inferior), hacia 430.

tura de la cabeza, con la palma de la mano vuelta hacia sí misma y un poco flexionada en la muñeca. La figura que realiza este ademán lo dirige hacia otra que tiene delante.

5.5.17- Gesto oferente.

Las figuras con gesto oferente tienen el brazo un poco flexionado mostrando la palma de la mano abierta con los dedos unidos. Es similar a otros gestos pero su significado se deduce fácilmente según el contexto en donde aparece re-

la ilustración 5.54 donde Hermes extiende su mano con los dedos índice y medio apuntando hacia el horizonte señalando el lugar hacia el cual debe dirigirse Heracles tras apresar al Cerbero.

5.5.16- Gesto de ánimo.

Un gesto de ánimo es el de extender la mano hacia algún personaje, con el brazo totalmente estirado y la mano abierta, como señalándole. La mano está más relajada por lo que los dedos están un poco separados. Normalmente aparece en pinturas donde la figura a la que se anima está realizando alguna acción o está luchando.

Un gesto de aliento se reconoce también en alguna figura que tiene la mano elevada a la al-



5.55 – *Tablilla votiva* de madera de Pitsá. Aprox. 540 a. C. Gesto oferente.

presentado. Este gesto se ve en escenas que muestran la realización de ofrendas. En la ilustración 5.55 mostramos una pintura sobre tabla de madera estucada, encontrada en Corinto en una gruta consagrada a las ninfas, en la que están representados unos oferentes ante el altar. Se trata de una procesión que dirige hacia el altar a una oveja que se va a ofrecer en sacrificio. Las dos figuras de la izquierda realizan el ademán mediante el que ofrendan en lo que parece ser una ceremonia de cierta solemnidad. La pose es bastante estática y circunspecta lo que refleja la seriedad del momento.

5.5.18- Gesto protector.

Un ademán protector que podemos ver en el arte griego es en el que la mano, elevada, está colocada de manera vertical totalmente abierta con los dedos extendidos, y dirigiendo la palma hacia el sujeto agresivo. El brazo se puede mostrar completamente recto y estirado hacia delante, o un poco doblado. Un buen ejemplo lo tenemos en la crátera apuliana de *Orestes en Delfos* (il. 5.56). En ella podemos ver como Apolo protege con su mano a Orestes de una Furia, que con serpientes en las manos viene hacia él volando desde la parte alta izquierda. La sacerdotisa sale corriendo asustada con sus manos en alto. Se puede apreciar cómo en este caso no se ve la palma de la mano, únicamente vemos parte de ésta pues está tapada con el pulgar ya que su posición se dirige directamente hacia delante. A la derecha Ártemis cazadora mira hacia delante protegiendo sus ojos del sol con su mano.



5.56— *Orestes en Delfos*. Taller del pintor de la Destrucción de Ilión, Crátera de volutas apula, Ruvo, hacia 370 a. C. Ademán protector.

Este gesto protector es igual al que se puede ver en el arte oriental en Budas, dioses y demás, como ademán de salvaguardia y que otorga tranquilidad.

Otro gesto protector del que hablamos con anterioridad lo veíamos en Apolo, que extendía su mano derecha hacia los que saldrían vencedores en la batalla. Su mano extendida en vertical se convierte en un símbolo bienhechor que protege del peligro.

5.5.19- Gesto del estado de sueño.

La mano tiene un gesto particular cuando es la de una figura representada en el estado de sueño. La mano se vuelve laxa en el acontecer del sueño pues no hay dominio consciente sobre el cuerpo. En el *Fauno Barberini* (il. 5.57), escultura importante del barroco helenístico, se ve claramente esta posición. La mano izquierda cae desprovista de toda acción, de toda emoción. Su propio peso da la forma al gesto. La mano está floja y suelta expresando inacción. Su laxitud se debe, como decimos, al estado durmiente del representado. Mientras, la otra mano está tras la cabeza sirviéndole de apoyo en su descanso. No obstante, una mano de estas características se podría ver en figuras con posturas de relajación o de descanso, incluso en la que representa agonizantes o muertos, como veremos a continuación.



5.57- *Fauno Barberini*. Copia romana de un original del siglo III a. C.



5.5.20- Gesto de ausencia de vida.

La mano inerte es una mano que cae de cualquier manera, libre del control del cuerpo. En el *Grupo del Pasquino* (il. 5.58) se puede observar la ausencia de vida en el brazo que cae vertical, por su propio peso, y queda rozando el suelo con el dorso de la mano. Es uno de los signos corporales que se pueden apreciar en una figura humana sin vida. La mano y el cuerpo entero, ya no tiene dominio de sí, y por tanto cae sin intención ninguna. Se trata de Patroclo que ha muerto en la batalla de Troya, y es recogido por Menelao que se lleva su cadáver. Contrastando con las de Patroclo, en las manos de Menelao vemos la potencia y la fuerza de la vida.

Otros gestos manuales se pueden apreciar en las figuras de personas moribundas. En estos casos la mano no está absolutamente sin control. En las figuras de los gálatas y otras figuras que se conservan

5.58- *El grupo del Pasquino*. Restauración basada en diversas copias. Periodo helenístico.

gracias a copias romanas, y que se cree que formaron parte de los monumentos de Atalo I, realizados en Pérgamo en el periodo helenístico, para conmemorar su victoria sobre los gálatas y en gratitud a Atenea, se pueden observar diversos gestos en las manos tanto de los agonizantes como de los muertos. Sus gestos manuales además de otros rasgos de la postura corporal total, dan las pautas para expresar distintos estados agonizantes más o menos cercanos a la muerte, e incluso el espíritu del moribundo ante su situación.

Las manos de los moribundos aparecen de diversas maneras, pero todas dan cuenta del estado crítico. Una de las figuras tiene la palma apoyada en el suelo sujetando el peso del cuerpo tendido, y la otra mano abierta apoyando la palma en el muslo, como en un estado de espera y aceptación ante lo que se avecina. En otra podemos ver cómo igualmente la figura apoya una palma en el suelo sujetando el cuerpo, mientras la otra mano permanece medio cerrada, caída como sin fuerza sobre el suelo, en lo que nos parece una postura más inestable y, por tanto, se aprecia más cercana la muerte que en el caso anterior. También en el grupo escultórico del *Gálata suicida con su esposa* vemos caer las manos de la mujer lánguidamente. El gálata, que antes de ser apresado prefiere la muerte, primero ha matado a su esposa, y mientras la sujeta por el brazo y ella cae de rodillas, él se va a clavar la espada en el cuello. La mujer está a punto de morir. Tiene el brazo derecho totalmente caído y sin ningún atisbo de fuerza o de tensión. El brazo izquierdo no sigue la vertical del otro como debería ser en el caso de que ya estuviese muerta, sino que está un poco levantado, por lo que la lectura es de estar agonizante.²⁹ En esta escultura helenística se puede apreciar el cambio que sufre el arte desde el periodo anterior. El tema de la victoria de la civilización frente a la barbarie cambia de registro, y ahora el bárbaro se muestra como un hombre con sentimientos.

- CITAS:

¹ Carmen Gómez Urdáñez, *Historia del Arte del Mundo Clásico*. Barcelona, Editorial Planeta, 1995, pág 47.

² Apolo es el dios de la razón y del orden en el cosmos.

³ A. y N. YALURIS, Olimpia. *Guía del museo y del santuario*. Atenas, Ekdotike Athenon S.A., 1989, pág. 117.

⁴ John Boardman, *Escultura Griega. El Periodo Clásico Tardío*. Barcelona, Ediciones Destino S. A., 2001, pág. 115.

⁵ Op. cit., pág. 116.

⁶ La estatua de Palas Atenea es criselefantina, esto es, realizada en oro y marfil sobre un alma de madera. Estaba colocada en la Nao o nave principal del Partenón.

⁷ Atenea, nacida de la cabeza de Zeus, el padre de los dioses, rige los aspectos intelectuales y morales de la vida humana.

⁸ Escultor ateniense, cuyo hijo es Praxíteles, que será heredero de sus tendencias escultóricas, como se puede ver comparando las dos esculturas que ponemos de ejemplo.

⁹ El niño es Baco, el Dios del vino.

¹⁰ La pintura de vasos continuó con la técnica de figuras negras, figuras rojas y las de fondo blanco. Estas últimas comenzaron a realizarse en el siglo V en un intento de acercarse a lo que se estaba consiguiendo en la pintura libre. Se combinaron los estilos y hasta se llegaron a modelar escenas completas en relieve sobre los vasos, así como se dieron otros diversos estilos locales.

¹¹ En el retrato de Demóstenes del que se muestra la escultura entera, las manos han sido restauradas tomando como modelo unas manos encontradas en Roma y de las que no se sabía a qué escultura pertenecían. Estas manos estaban guardadas en el Vaticano.

¹² J. J. Pollitt, *El Arte Helenístico*. Madrid, Editorial Nerea S. A., 1989, pág. 118.

¹³ Parece ser que existió una escultura de dichas características del filósofo Crisipo en el Cerámico de Atenas, según las fuentes literarias: Sidonio Apolinar, Epístulae

9.9.14; Cicerón, *De Finibus* I.11.39.

¹⁴ En su *Historia Natural* (34 34.88) Plinio habla de esta estatua del escultor Eubúlides sin decir a quien representa.

¹⁵ Op. cit., J. J. Pollitt, pág. 125.

¹⁶ El Apoxiomeno es un atleta que se rasca el brazo con una estrígila para quitarse el aceite que se daban en el cuerpo.

¹⁷ Luca Mozzati, *Antigua Grecia. Del arte como armonía, a la angustia del desencanto*. Madrid, Electra, 2001, pág. 105.

¹⁸ La región italiana que en la antigüedad se llamó Etruria lindaba al norte con valle fluvial del Arno, al este y sur por el río Tiber, y al oeste por el mar Tirreno.

¹⁹ El cipo es una pilastra erigida en memoria de algún difunto.

²⁰ El personaje masculino es casi igual que el de la estatua de un Joven realizada por Estéfano, del año 50 a. C. aprox., siendo claramente una copia de éste. El gesto de la mano izquierda es casi idéntico. La mano derecha del original sostiene un elemento, mientras que el Orestes la tiene vacía. Del Joven de Estéfano hay diecisiete réplicas totales o parciales, y dos de ellas participan en parejas escultóricas.

²¹ Este héroe mitológico griego se venga, junto con su hermana Electra, de la muerte de su padre el rey Agamenon, a manos del amante de su madre Clitemnestra, matando a ésta. Orestes es un símbolo trágico de la venganza, y Electra simboliza la fidelidad como hija y hermana.

²² Saunders se refiere al semu-in o abhaya mudra, que consiste en mostrar la palma de mano por delante del cuerpo con los dedos extendidos hacia arriba. Es un gesto protector, que elimina el temor, otorga tranquilidad y sosiego. También es un gesto de compasión o benevolencia. Realizado por un dios o por Buda es protector, tutelar o de bendición. Es un gesto que las personas realizamos para pedir tranquilidad al de enfrente, para parar algún peligro, etc. También se refiere al ademán de predicar ani-in, o vitarka mudra, que consiste en unir pulgar e índice mientras los demás dedos están levemente estirados, generalmente mostrando la palma hacia delante. Significa reflexión, razonamiento, o la exposición de un discurso. Es el gesto de la proclamación de la enseñanza budista. Buda o alguna divinidad lo realiza como forma de subrayar la importancia de sus palabras. Realmente es un gesto que muchas veces utilizamos al hablar para recalcar lo que

estamos diciendo.

²³ Ernest D. Saunders, *Mudra: a study of symbolic gestures in Japanes Buddhist sculpture*. New York, Pantheon, 1969, pág. 55.

²⁴ El Doríforo es un atleta que porta una lanza.

²⁵ Susan Woodford, *Introducción a la Historia del Arte. Grecia y Roma*. Barcelona, Editorial Gustavo Gili S. A., 1995, pág. 91.

²⁶ J. J. Pollitt, *El Arte Helenístico*. Madrid, Editorial Nerea S. A., 1989, pág. 122.

²⁷ Diocleciano instituyó la tetrarquía dividiendo el Imperio en oriental y occidental, gobernados cada uno de ellos por un Augusto y un César. La imagen de los tetrarcas que aparece ilustrada está realizada en altorrelieve, y se cree que estaba situada sobre la ménsula de dos columnas, como así sucede en las representaciones similares de tetrarcas que se encuentran en el Vaticano y que realizan el mismo gesto, aunque su apariencia estética es diferente.

²⁸ Al nacer Heracles, la diosa Hera le envía serpientes para matarle, pero éste las estrangula con sus propias manos.

²⁹ Este brazo es una restauración por lo que bien podría estar equivocada la posición que se ha dado al brazo izquierdo, como se comenta en alguna fuente. Si la mujer estuviese muerta, la postura de este brazo tendría que ser paralela al otro, pues si no hay vida, los miembros caen por su peso en sentido vertical. No obstante ofrece dudas puesto que los ojos de la mujer no están cerrados del todo, por lo que es fácil interpretarla como una figura agonizante.

6- LA SIMBOLOGÍA DEL GESTO DE LA MANO EN LA ICONOGRAFÍA CRISTIANA.

6.1- INTRODUCCIÓN.

El arte derivado del cristianismo pretendía comunicar los mensajes de la historia sagrada. Creaban imágenes para educar en la fe. Su propósito no era imitar la naturaleza, sino que perseguía un fin didáctico y aleccionador. La imagen también debía invitar a la plegaria. Esto fue más patente en la Edad Media.

El lenguaje manual funciona como un código en el arte cristiano. La mano estará cargada de muy diversos simbolismos derivados de sus muchos gestos y de sus asociaciones con pasajes del Antiguo y del Nuevo Testamento. Por ejemplo, la mano que tapa los genitales de Eva en el paraíso, son una muestra iconográfica que refleja el interior emocional de la persona que ve por primera vez su desnudez y siente vergüenza. Su simbolismo está asociado a la vergüenza por haber pecado. El arte muestra aspectos internos del hombre mediante las manos, además de con el rostro y la postura corporal. Pero las manos parecen tener un mayor poder dialogante, una mayor expresividad en el arte cristiano hasta el Románico. Los ademanes manuales son muy utilizados en las obras de arte derivadas del cristianismo, y observamos en muchos casos una menor expresión en general en el rostro, siendo las manos las poseedoras de una mayor carga informativa.

Gombrich insiste en que al estudiar el arte debe tenerse en cuenta la relación compleja que existe entre la emoción del hombre y su expresión. Para Gombrich, los rituales más típicos, ya religiosos o culturales, influyeron notable-



6.1- Alberto Arnaldi. *La Eucaristía*. C. 1351.
Florencia, Campanile de la Catedral.

mente en el lenguaje artístico y en las convenciones que tomó el arte. Pone de ejemplo los rituales de duelo egipcios que contienen gestos manuales distintos. Él da mayor importancia al hecho ritualizado que al propio sentimiento apreciado en dichos gestos. Así observa cómo el arte griego toma un gesto de duelo egipcio, el que consiste en apoyar la cabeza en la mano, y cómo éste se vuelve a repetir en la iconografía medieval. Ve claro que algunos gestos se tipifican y perduran a lo largo de la historia del arte. Algo importante es que Gombrich sitúa las raíces del gesto expresivo en el ritual.

Ciertamente las diversas culturas antiguas han plasmado desde sus inicios aquellos ceremoniales litúrgicos y cultos que practicaban, en los que el ademán manual era parte relevante. Resultaban un medio de expresión y de comunicación efectivo cargado de valor simbólico y de emoción. En la práctica del culto, la mano realiza diversos ademanes y lleva in-

trínseca una carga expresiva y emocional. Ciertos ademanes se convertirán en símbolos. La emoción y el símbolo se verá por tanto en esas manos que practican los cultos y realizan diversos ademanes.

Gombrich explica su hipótesis sobre las fuentes del arte respecto al gesto de la mano:

“...en lo que respecta al gesto, el esquema utilizado por los artistas está en general preformado en el ritual y que en esto, como en otras cosas, el arte y el ritual, utilizando este término en su sentido restringido, no pueden separarse fácilmente.”¹

Gombrich defiende que el arte y el ritual no pueden separarse, porque es de los ritos de donde se sacan los esquemas y tipologías representativas de los gestos.

Entendemos que el arte tiende, desde los orígenes, a plasmar la realidad (cierta realidad), la conducta social y cultural humana, y ciertamente los ritos de todas las culturas, son parte importante de éstas. El hombre ha necesitado reflejarlo en la iconografía artística, y de este modo nos ha revelado sus costumbres, hábitos y ceremoniales ejercidos en cada momento.

Es fácil pensar que en todos los rituales ancestrales de cualquier cultura se realizarían gestos manuales ceremoniales y simbólicos. Algunos gestos, como el de invocar a los dioses con los brazos en alto, se prohibieron en ciertos pueblos cristianizados. Pero posteriormente estos se integraron en la doctrina cristiana. Muchos de estos gestos realizados con las manos, se pueden ver en la misa, tanto en el sacerdote como en los fieles. Son gestos que también sellan o subrayan lo que se dice. Los ademanes más comunes que se pueden ver son los de oración, adoración, súplica, bendición. Todos estos gestos realizados por los fieles han quedado reflejados en el arte.

André Chastel comenta que *“los signos fundamentales –divinidad, oración, glorificación...- de la religión y del poder se manifiestan a la vez en el ritual y en la representación. Todo sucede como si el arte –escultura, mosaico, cerámica, etcétera- tuviera como función primordial presentar, perpetuar, imponer, enseñar estos signos primordiales.”*²

El gesto manual que consiste en alzar la mano y unir los dedos índice con el pulgar aparece en muchos iconos bizantinos realizado por Cristo. La mano derecha está alzada sobre el corazón y se dirige al creyente. En la liturgia católica el sacerdote lo hace tras la consagración. Recordemos que este gesto ya aparecía en el arte oriental con el nombre de Vitarka mudra, un gesto que hace el Buda para destacar la importancia de sus palabras. Es el ademán propio del Buda enseñante que expresa razonamiento y reflexión. Un ademán que el adepto copia en sus prácticas religiosas.

Desde antiguo se realizan distintos gestos manuales para rezar o comunicarse con Dios. Estos ademanes, cargados de emoción, refuerzan de algún modo la oración. Se observan diversos gestos realizados por los fieles o por el sacerdote. Estas posiciones de las manos también se observaban en las imágenes de dioses orientales y en las representaciones de Buda. De igual modo las veremos en las imágenes de Cristo y los santos de la religión cristiana. Se puede decir que son posiciones primordiales cargadas de contenido tanto simbólico como emocional.

Según Mircea Eliade se debe descubrir la función de los símbolos para comprender del todo las religiones. Para él *“el Mundo ‘habla’ con símbolos y se ‘revela, asimismo, a través de ellos. (...) Un símbolo no es una réplica de la realidad objetiva. El símbolo revela algo más profundo y más fundamental.”*³

En la iconografía cristiana abundan los símbolos. Algunos ejemplos nos da May:

*“Una mano saliendo de una nube fue una forma primitiva de representar a la primera persona de la Trinidad. La mano que golpeó a Cristo es uno de los instrumentos de la Pasión (...). Una mano dando dinero se refiere al pago de Judas. El lavatorio de las manos, de la acción de Pilatos después del Proceso de Cristo, se convirtió en símbolo de inocencia. Por eso un joven lavándose las manos representa a la inocencia personificada. (...) Las manos cubiertas por un velo en presencia de Cristo, son señal de respeto –antigua costumbre oriental.”*⁴

En la teología cristiana así como en el mundo de la antigüedad, cada dedo de la mano poseía un simbolismo místico. Nos explica Walter Sorell:

“En el catolicismo el pulgar debido a su obvia dominación en la mano denota la persona del Todopoderoso, de la Divinidad; el segundo dedo, el Espíritu Santo, que procede del Padre y del Hijo; el tercer dedo o medio –por ser más largo que los demás- se relaciona con Cristo y la salvación. El anular y el meñique de-



6.2- *La Mano de Dios*. Arco triunfal del ábside, Iglesia de San Clemente de Thaul, Lérida, siglo XII.

notan la naturaleza doble de Cristo. El cuarto dedo manifiesta la naturaleza divina y el meñique la humana.”⁵

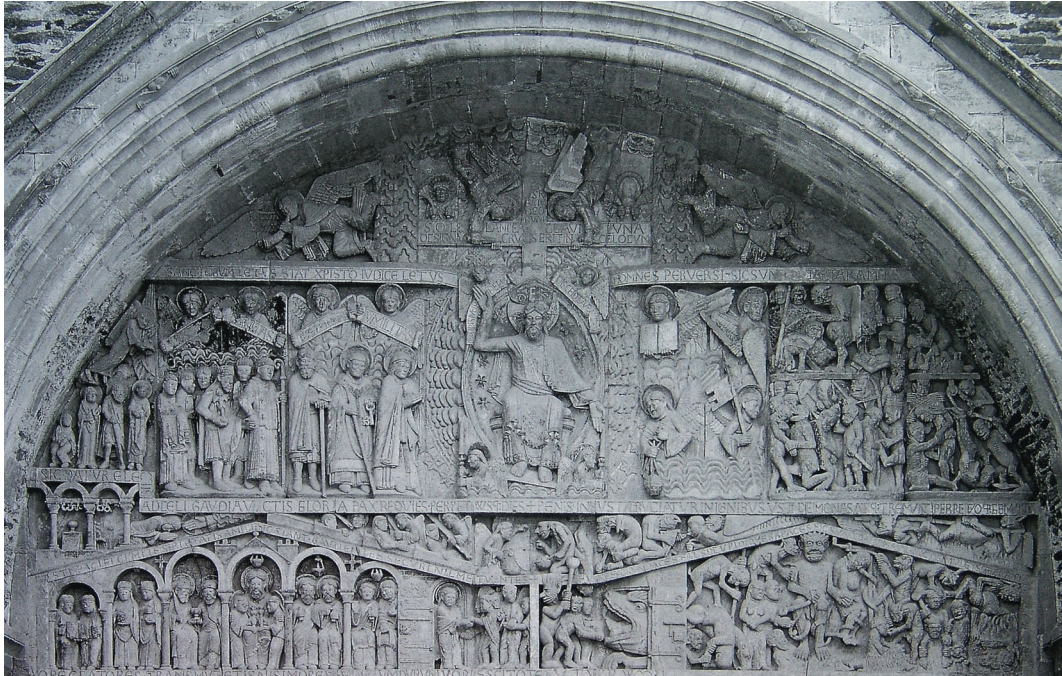
En la iconografía cristiana vemos como el simbolismo de la mano es bastante utilizado, bien para adoctrinar a sus feligreses o para mostrar directamente una visión de la divinidad. Es así como por medio de una mano bendicente (il. 6.2) es representado simbólicamente la imagen de Dios Padre. La imagen de Dios Hijo es representada por el Pantocrator (Cristo Bendicente y Cristo Juzgador) dentro de la almendra mística. En la ilustración 6.3 del Cristo de San Clemente de Thaul, la mano es un elemento importante, pues su posición alzada se encuentra en actitud bendicente y sus tres dedos extendidos son una alusión a la Trinidad, mientras que su mano izquierda adoctrina y habla por medio del libro que sostiene donde leemos: *ego sum lux mundi* (*yo soy la luz del mundo*). Por otro lado, Dios como salvador extiende la mano derecha. Y en las representaciones del Juicio Final, muy representada en los tímpanos románicos, Cristo es representado en su trono acogiendo con una mano a los elegidos y rechazando con la otra a los pecadores (il. 6.4). Como Cristo triunfante (il. 6.5) se le representa con los brazos



6.3- *Pantocrator*. Ábside, Iglesia de San Clemente de Thaul, Llérida, siglo XII. Gesto bendicente.

en cruz extendidos hacia los lados, o un poco más altos, mostrando las palmas de las manos.

En la representación de la Virgen como Madre de Dios hay dos tipologías básicas, la denominada “Divina Majestad” con el niño entronizado en su regazo, y la llamada “Camino de Salvación”, (il. 6.6) en la que la Virgen señala al Niño con la mano. Señala al redentor de los hombres. El niño Jesús en muchas ocasiones es representado realizando el gesto de la bendición.

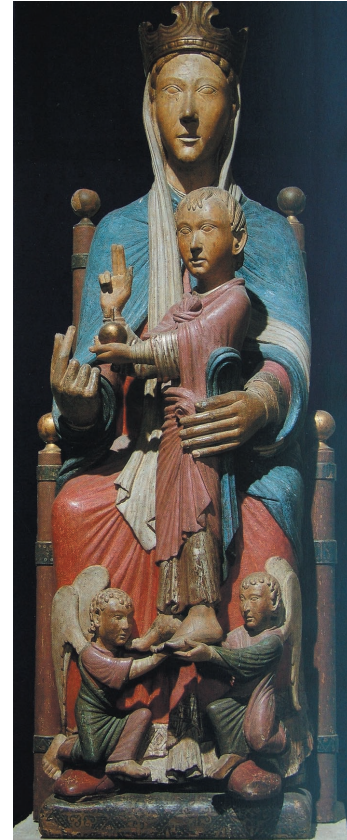


6.4- *Tímpano del Juicio Final*. Hacia 1125-1135. Conques, Sainte- Foy.



6.5- *Capitel del Cristo triunfante*. Monasterio de Santa María la Real, Aguilar de Campoo. Maestro Fruchel.

6.6- *Virgen con el niño, llamada La Diège*. Fin siglo XII. Jouy-en-Josas. El niño bendice con su gesto, mientras la Virgen señala hacia arriba, expresando que el Redentor de los hombres reinará en el cielo, junto a Dios.





6.7– *Querubín*. Ábside, Iglesia de Santa María d’Esterri d’Aneu, Lérida, siglo XII.

En las representaciones de la corte celestial se encuentran imágenes curiosas como puede ser la del Querubín (il. 6.7) de la Iglesia de Santa María d’Esterri d’Aneu, que purifica la boca de un profeta con una brasa y en cuyas palmas hay dibujadas sendos ojos en alusión a la vigilancia divina.

En lo referente a los temas de las narratio, que cuentan historias del Antiguo y Nuevo Testamento, así como vidas de Santos y hechos apocalípticos, encontramos el tema del pecado original (il. 6.8). Aquí las manos del hombre cobran importancia por su gran poder de comunicación. Adán señala a Eva y a la serpiente con un dedo acusatorio mientras que con la otra mano parece protegerse de la culpa, y las manos de Eva intentan tapar su cuerpo de cuya desnudez y vergüenza acaba de ser consciente. Las manos son extremadamente grandes pues llevan el peso de la narración y, mediante ellas, entendemos mejor el significado de la imagen.



6.8- *El pecado original*. Pintura mural del Intradós del arco triunfal, Iglesia de San Justo, Segovia, fin s. XII o prin. XIII.

6.2- GESTOS MANUALES EN LA ICONOGRAFÍA CRISTIANA.

Son muchos los gestos que podemos ver en la iconografía cristiana. Giotto será uno de los artistas que utilizará frecuentemente el gesto manual con muy diversas simbologías. De algunos ademanes representados frecuentemente en el arte derivado del cristianismo hemos hablado anteriormente. Otros menos representados que podemos citar son: el gesto de la imposición de manos, que simboliza la transferencia de favores, generalmente de tipo espiritual; el gesto de darse la mano, que tiene un valor mágico cuando se realiza entre la divinidad y el gobernante u otro hombre, pues con él se transmite la naturaleza divina. En adelante tratamos los ademanes manuales más característicos como son: oración, adoración, obediencia, dolor, gesto del maestro, de hablar y bendicente.



6.9– Pietro Perugino. *Cristo en el Jardín de Getsemaní*. Jesús reza a Dios, sabiendo que el sufrimiento de la Pasión pronto empezaría.

6.2.1- Gesto de oración.

La actitud de oración (il. 6.9) se expresa mediante la unión de las manos por las palmas por delante del cuerpo. Puede haber variaciones en cuanto a la separación del cuerpo.

Todas las religiones tienen gestos que refuerzan la oración. Parece ser que los primeros cristianos rezaban con las manos alzadas(il. 6.19). Es en la Edad Media cuando el gesto de orar con las manos juntas queda tipificado en la iconografía cristiana. Se supone que este gesto era el utilizado por los fieles al rezar a la divinidad o a los santos. Recordemos que este mismo ademán era utilizado en el arte oriental (Anjali mudra) y ofrecía diversas variaciones. Sin embargo, observa Gombrich que fue desconocido en la antigüedad clásica. “*Las manos unidas evo-*

*can una atmósfera de piedad y contemplación que trasciende a una interpretación ritualista estrecha. Sin embargo, debido a la asociación de la plegaria con la petición a la deidad, en Europa central este gesto se ha convertido en gesto de súplica.”*⁶ Por tanto, al observar este ademán en las imágenes se deberá distinguir mediante el contexto o el tema representado si se trata de una actitud de oración y de súplica.

Este gesto tan reconocible hoy en día, aparece en el arte aproximadamente en el año 1000 y será muy representado en el arte. Aparece tanto en pintura como en escultura, en altares, tumbas, en imágenes de santos, de donantes, etc.

6.2.2- Gesto de adoración.

En la iconografía cristiana vemos el gesto de adoración (il. 6.10) representado muy frecuentemente, siendo un ademán utilizado por los fieles en sus plegarias. Es igual al de oración, las manos juntas delante del pecho. Aunque puede haber otras posiciones como separar un poco las manos y dirigir las hacia lo que es objeto de adoración.

En las religiones orientales las posturas de manos son como símbolos que apoyan la meditación y la oración. En la religión católica sucede lo mismo. Hay gestos que son idénticos en diversas culturas y religiones, y que se utilizan con el mismo fin. En la gestualidad india es un gesto que también está asociado a la adoración, y que pone al devoto en contacto directo con Dios. También simboliza al corazón ya que canaliza la energía del amor en ambas manos. Se unen las manos igualmente en oración expresando recogimiento y sirviendo para rogar a la divinidad o al Buda. Se correspondería con el Atmanjali mudra y el Anjali mudra que ya explicamos en el capítulo del arte oriental.



6.10- *Resurrección de Lázaro*. Cancela del coro. Posterior al 1140. Catedral de Chichester. Jesús bendice a Lázaro, el cual está en actitud de adoración.

6.2.3- Gesto de obediencia.

La actitud de obediencia (il. 6.11) se observa en aquellas figuras que se muestran con las manos cruzadas ante el pecho, normalmente a la altura de las muñecas. Las manos están abiertas y las palmas pegadas al cuerpo. En algunas ocasiones éste puede ser también un ademán que exprese adoración.

6.2.4- Gesto de dolor, llanto o desesperación.

El gesto más típico que expresa el dolor consiste en llevarse las manos a la cara. Este ademán, dependiendo del contexto puede significar más bien asombro e incluso miedo. Habrá varias maneras de representar las manos en el rostro para



6.11– Ángel en posición de adoración. Fra Angelico. C. 1433.

expresar el dolor. Puede aparecer la mano tocando la barbilla, todo un lado de la cara, los dos lados de la cara en un gesto de no creerse lo que está pasando, lo que causa ese dolor, o taparse los ojos. Por otro lado las manos juntas, ya sean entrelazando los dedos o agarrando una mano a otra también pueden mostrar esa emoción. También se ha observado que la posición con los brazos hacia atrás con las manos muy abiertas expresa la desesperación ante un hecho doloroso.

En el *tránsito de la Virgen* (il. 6.12) representado en la Catedral de Estrasburgo podemos ver una variedad de estos ademanes. Varios apóstoles demuestran su pesar llevando la mano a su rostro. Uno de ellos incluso apoya su cabeza en el dorso de su mano enfatizando con el propio peso de ésta, que parece no poder mantenerse firme ante tal circunstancia. Es todo pesadumbre. María Magdalena expresa su desconsuelo mediante un gesto de impotencia al cogerse fuertemente una mano con otra. Mientras Jesucristo en el centro la recibe con un gesto bendicente.



6.12- *El tránsito de la Virgen*. Pórtico del crucero sur, Catedral de Estrasburgo, hacia 1230. Estilo gótico. Gestos de dolor.

6.2.5- Gesto del maestro.

Los artistas medievales cuando querían representar a un maestro, lo hacían mostrándole con un ademán manual característico. Éste consiste en mostrar la mano derecha alzada a la altura de la cara, con el dedo índice estirado hacia arriba, mientras que la mano izquierda también alzada, pero por debajo de la derecha, se mantiene con la palma hacia el cielo y los dedos un poco replegados.

En el *Salterio de la reina María* (il. 6.13) podemos ver un ejemplo de este gesto tan particular. En este caso es el niño Jesús el que realiza el ademán del maestro. Al ser una ilustración de un manuscrito no apreciamos a distinguir si en este gesto, Jesús mantiene la mano derecha apoyada en la izquierda. Es un gesto de carácter claramente dialogante. De él se puede apreciar cómo ayuda en la ex-



6.13— *Cristo entre los Doctores; partida de cetrería, (detalle)*. Página del salterio de la reina María. Inglaterra, hacia 1310. El niño Jesús realizando el gesto del maestro.

plicación que está dando, cómo el gesto manual ayuda al lenguaje hablado en su expresión.

Por otro lado podemos ver los ademanes de asombro en los Doctores que escuchan al niño. Estos alzan su mano abierta cerca de su cara. Uno de ellos toca la barbilla con los dedos en un gesto que denota una actitud pensante, sin duda ante las palabras que está escuchando. Los padres del niño dialogan entre sí, lo que se aprecia en su postura corporal y en el gesto de sus manos. Igualmente sus manos manifiestan que están sorprendidos ante lo que escuchan. Observando todo esto se llega a la conclusión de que los gestos manuales muy marcados, como en este ejemplo que mostramos, describen con claridad la escena y ayudan en la comprensión de lo allí representado.



6.14- *La Anunciación*. Manuscrito suabo de los Evangelios, hacia 1150. Ademán del ángel que significa el acto de hablar.

6.2.6- Gesto de hablar.

Un gesto que en la Edad Media tenía el significado de hablar es cuando la mano, un tanto alzada, extiende los dedos índice y medio. Es similar al del Cristo bendicente, pero se diferencia en que en este caso no se sujeta con el pulgar los dedos meñique y anular, como ocurre en algunas imágenes de Cristo. El gesto dialogante suele aparecer con la mano un tanto paralela al suelo y de perfil. Este gesto procede de aquellos movimientos recomendados para la retórica, de los antiguos maestros.

En la Anunciación que mostramos (il. 6.14) podemos ver como el ángel es representado hablando con María mediante este ademán. Ella con un gesto de

sorprea levanta sus manos mostrando las palmas. Esta posición de las manos de la Virgen también puede ser leída como un gesto de negativa ante lo que le dice el ángel o un gesto de susto.

Este gesto de hablar también lo veremos en imágenes de Jesús aleccionando a sus discípulos, así como en otras figuras.

6.2.7- Gesto bendicente.

Un ademán que expresa la bendición es aquel en el que el personaje representado extiende sus manos y brazos hacia ambos lados de su cuerpo. Las palmas pueden estar hacia delante o hacia abajo. Otro ademán, muy importante para la iconografía cristiana, representado en multitud de ocasiones es el del Cristo bendicente que explicamos a continuación.

6.2.7- Cristo bendicente.

El Cristo bendicente (il. 6.3) se le representa con la mano un poco alzada elevando los dedos índice y medio, mientras que con el pulgar sujeta el anular y el meñique. En algunas ocasiones no sujeta los dedos con el pulgar. La orientación de la mano suele ser un poco lateral.

De este modo se suele representar a Cristo, como señor del Universo, en el ábside de las Iglesias. En las bizantinas lo podemos ver en mosaico mostrando toda su magnificencia. En el arte románico también habrá muchos ejemplos del Cristo bendicente en la pintura mural de las iglesias, en los tímpanos de las puertas de las iglesias y catedrales. Por otro lado, este gesto también es realizado frecuentemente por el niño Jesús. Entre otros tipos de figuras también es fácil encontrar este ademán realizado por los apóstoles.

6.3- PASAJES BÍBLICOS. ADEMANES MANUALES.

6.3.1- La Anunciación.

En la Anunciación (il. 6.14), los gestos de la Virgen y del ángel pueden ser diversos. El ángel se dirige a María con un gesto oratorio originario de las representaciones de filósofos de la antigüedad clásica. Así extiende la mano derecha hacia la Virgen con el dedo índice extendido. En ocasiones también el pulgar está estirado hacia ella. Es un gesto dialogante que expresa el mensaje divino que trae. Hay algún ejemplo en el que del dedo índice salen tres rayos luminosos que llegan a la frente de la Virgen. En otras representaciones la mano izquierda también señala, pero hacia el cielo o hacia la paloma que está sobre ellos. Éste último lo podemos ver en una pintura de Fra Angelico (Iglesia de Gesù, en Cortona). Normalmente aparece tan solo un ángel anunciador, pero en ocasiones son dos o tres.

La Virgen es representada recibiendo la noticia del ángel con diversos gestos manuales. Puede aparecer con un gesto de negativa o con un gesto de sumisa aceptación. En este último caso puede estar representada, entre otras formas gestuales, con las manos cruzadas por las muñecas como el gesto de obediencia, o con las palmas juntas en actitud de adoración. También puede mostrarse su sobresalto o temor con las manos elevadas delante del cuerpo con las palmas abiertas.

6.3.2- Noli me tangere.

“Noli me tangere”, el “no me toques” (il. 6.15 y 6.21) que dice Cristo resucitado a María Magdalena, se representa en el arte cristiano de diversas maneras. El más usual es cuando se le aparece a María Magdalena, y ella extiende sus manos hacia él para tocarlo, mientras Jesús interpone una mano abierta dando la palma entre los dos para evitar ser tocado. Están ante el sepulcro.



6.15-*Capitel de las Marías ante el sepulcro*. Detalle del noli me tangere, Monasterio de Santa María la Real, Aguilar de Campoo. Maestro Fruchel.

A finales del siglo XV este tema tiene otro tipo de representación, en la que Cristo toca la frente de María Magdalena con dos dedos. Acción que se contradice con el “noli me tangere”, pero que puede significar que la aleja suavemente.

A veces se muestran las tres Marías ante el sepulcro. Es uno de los temas más repetidos en la iconografía románica española, siendo el más utilizado en la decoración de pilas bautismales.

6.3.3- La duda de Santo Tomás.

La duda o la incredulidad de Santo Tomás ante la Resurrección de Jesús, que solo creerá cuando vea las señales de sus manos y toque las heridas de su cuerpo, es un tema representado de diversas formas en el arte cristiano. Las representaciones más antiguas se remontan al siglo V. En el arte paleocristiano Jesús es mostrado con el brazo levantado para que Tomás toque la herida. Será a



6.16- *Capitel de la duda de Santo Tomás*. Detalle. Monasterio de Santa María la Real, Aguilar de Campoo. Maestro Fruchel.

finales de la Edad Media cuando se muestre la escena de Tomás tocando con sus dedos la herida de Jesús.

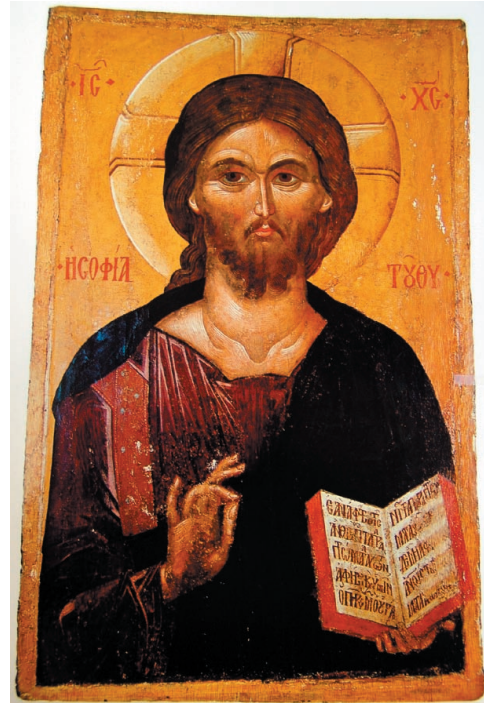
Relatando la misma escena, puede mostrarse a Jesús con el brazo alzado y señalando con la otra mano su llaga para que Tomás la toque. Como en la ilustración 6.16 en la que el santo abre su mano en un gesto de asombro y aceptación.

6.3.4- La creación de Adán.

La creación de Adán (il. 6.17), como tema bíblico tiene su mayor exponente en la conocidísima obra de Miguel Ángel, cuyos gestos manuales son un icono



6.17- Miguel Ángel. *La creación de Adán*. Hacia 1547



6.18- Cristo "Sabiduría divina" Atenas, Escuela Tesalónica. Siglo XIV.

simbólico de la creación. Ésta obra, es un referente muy importante y significativo que merece ser nombrado en este estudio interesado en el gesto y la simbología de la mano en el arte. Ésta es sin duda una obra donde el mayor punto de interés son las manos y dedos, de Dios y de Adán, que casi se tocan. Representa ese gran momento donde Dios entrega la vida y el espíritu al primer hombre, y por extensión, a la humanidad. Es el gesto creador por excelencia. Y esto lo hace con un solo gesto de su mano, un gesto emisor, que recoge, con un gesto receptor, Adán. La mano de Dios representa aquí la energía creadora divina, generadora infinita de todas las cosas. Es por tanto la mano símbolo total de la creación y así aparece representada.

6.3.5- La Ascensión por la mano de Dios.

La Mano de Dios eleva a Cristo hacia el cielo desde la cima del monte de los Olivos. Es una imagen que proviene de los Evangelios.

En el arte bizantino se representa a Cristo inmóvil en el óvalo luminoso de su mandorla representado de frente y subrayando su divinidad. Mientras que el arte occidental lo representa más humanizado, con los brazos extendidos unas veces, y otras mostrando las llagas de la Crucifixión. Lo representa como Redentor de los hombres. La Ascensión de Cristo es como la Asunción de la Virgen.

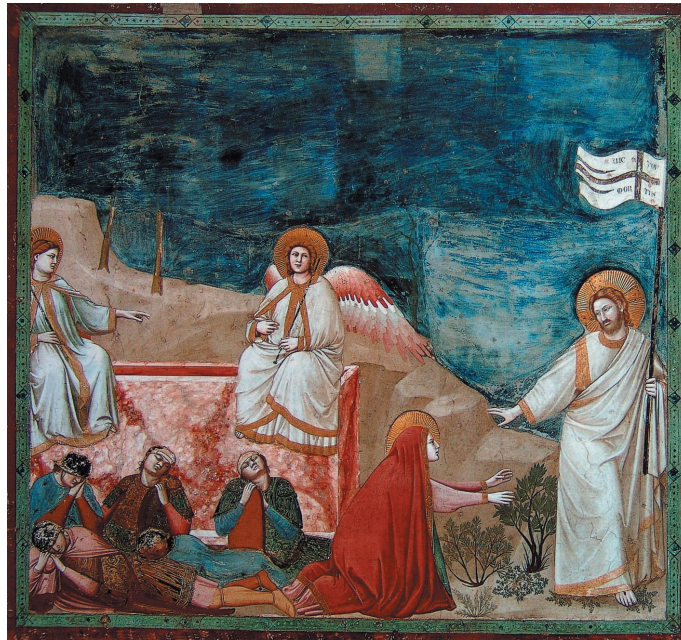
A partir del siglo XI, en el arte medieval, dejó de representarse a Cristo elevado por la Mano de Dios, y pasó a representarse la Mano de Dios bendiciendo a Cristo. El Cristo de la Ascensión casi siempre está representado de pie, y en ocasiones sentado en un trono dentro de la mandorla tirada por ángeles. Hay que diferenciarlo del de la Resurrección que parte de desde el sepulcro. También hay que diferenciarlo de la Transfiguración.



6.19- Giotto. *La llamada del crucifijo de San Damiano*. Antes de 1300, Basílica de San Francisco, Asís. San Francisco con las manos alzadas durante la oración en la Iglesia de San Damiano.



6.20- *Daniel entre los leones*. Cara este del capitel nº 4 del claustro, Iglesia de Santillana del Mar, Santander. Daniel casi siempre es representado en actitud de plegaria, con las manos enlazadas sobre el pecho y la vista hacia lo alto. En este caso tiene las manos alzadas pidiendo la protección de Dios. Dos ángeles ayudan en el milagro: los leones se inclinan ante él, como para besarle los pies.



6.21- Giotto. *La Resurrección*. 1302-1305. Capilla de los Scrovegni, Padua. Jesús con el gesto *noli me tangere*.

CITAS:

¹ Gombrich, E. H., *La imagen y el ojo. Nuevos estudios sobre la psicología de la representación pictórica*. Madrid, Ed. Debate, 2000, pág. 70.

² André Cahstel, *El gesto en el arte*. Madrid, Ediciones Siruela S. A., 2004, pág. 33.

³ Mircea Eliade, *Images and Symbols: studies in religious symbolism*. New York, Sheed and Ward, 1961, pág. 201 y ss.

⁴ James may, *Diccionario de temas y símbolos artísticos*. Madrid, Alianza Editorial, 1996, pág 245.

⁵ Walter Sorell. *Storia della danza: arte, cultura, società*. Bologna, Il Mulino, 1994, pág. 3 y ss.

⁶ Gombrich, E. H., *La imagen y el ojo. Nuevos estudios sobre la psicología de la representación pictórica*. Madrid, Ed. Debate, 2000, pág. 72

7- LA MANO EN EL ARTE DEL SIGLO XX.

7.1- INTRODUCCIÓN.

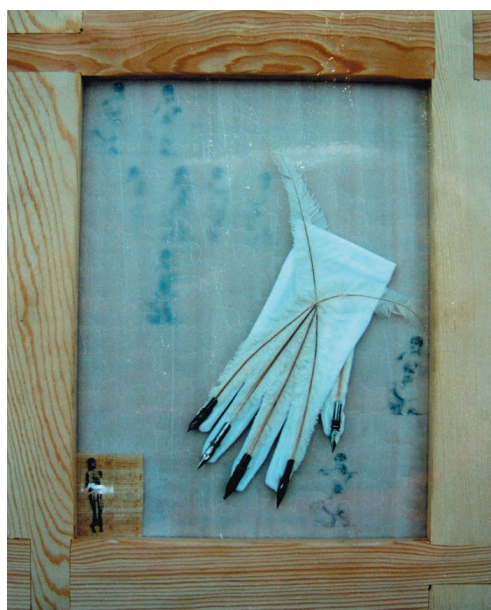
Los comienzos de este siglo revolucionaron el campo plástico mundial. Las corrientes artísticas que fueron sucediéndose, aportaron grandes novedades que desembocaron en el arte abstracto como un gran avance de este periodo, pues libró totalmente al arte de las ataduras de la realidad, y le permitió llegar a campos más experimentales y personales. La expresividad, la imaginación y la emoción del artista confluyen en un arte que se vuelca hacia el interior. Las preocupaciones e intereses personales y plásticos del artista saltan al lienzo como un gran vómito inconsciente y multicolor que lo cambia todo. Más allá de la emoción, los artistas ceden el paso a la mente y nace el arte conceptual. También le llega el turno al cuerpo del artista con los performances y el body art. La diversidad de estilos se amplía hasta la actualidad, en la que predomina una mezcolanza donde las instalaciones y el video arte comparten cartel. Tanto el arte como el artista han salido ganando. El artista libre de todo, hasta de la pintura y la escultura, puede permitirse crear desde sus propias necesidades interiores, intereses temáticos y gustos artísticos. En la diversidad temática y técnica más absoluta que ha habido nunca, los elementos que nos interesan, las manos, aparecen en multitud de obras de este siglo. Su aparición en el arte, tan rica y variada en sentidos y formas, es fruto del trabajo de numerosos artistas que por diversas razones las han incluido en sus obras. A veces son apariciones anecdóticas y en otros casos son recurrentes. Su mensaje plagado de sentidos difiere y encuentra igualmente similitudes en estos artistas. El acercamiento a sus obras ayudará en la comprensión del significado que dan a la mano, en sus diversos gestos, actitudes y apariencia formal.

A diferencia de otras épocas, vemos que tanto a finales del siglo XIX como en el XX asistimos a una producción artística cargada de la subjetividad del artista,



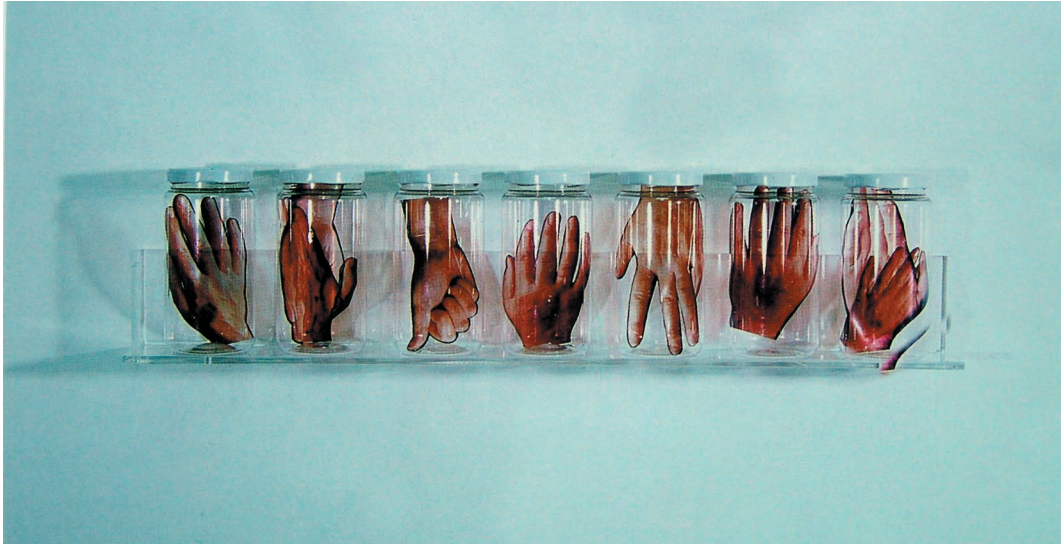
7.1- Mónica Cerrada. *Hoja caída IV*. 1999

cuyas inquietudes personales y temáticas se trasladan a sus obras de muy diversas formas y con innumerables sentidos, prevaleciendo la propia visión de las cosas que pretenden manifestar, y siempre diferenciadas por su característico y desigual quehacer creativo. Debido a esto, para el estudio y mayor comprensión de las obras de este periodo, se hace necesario, muchas veces, profundizar en el conocimiento de toda la obra y pensamiento de los artistas. Esta información ayudará a interpretar sus obras, aunque no hay que obviar el subjetivismo del observador y la simbología propia de la imagen representada, lo que siempre enriquecerá en sentidos la obra de estos artistas.



7.2- Mónica Cerrada. *Mano de artista I*. 1999.

Partiendo del interés general por cómo es representada la mano en el arte del siglo XX, hemos decidido centrar la investigación en: los fragmentos y huellas de manos, las prótesis de manos (o brazos) y las ausencias de éstos, entendidas



7.3- Paloma Navares. *De manos*. 1997.

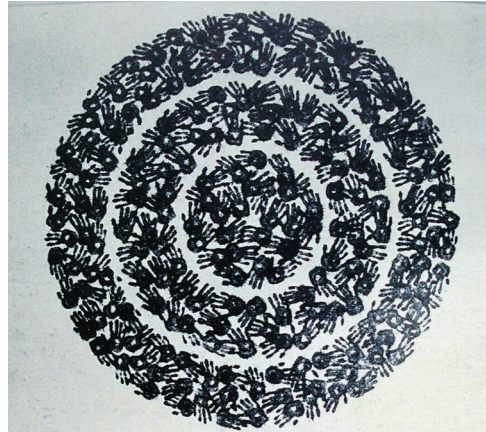
como la expresividad de la carencia. Estos cuatro aspectos, nos importan porque creemos que son representativos de cómo el artista muestra el cuerpo en este siglo: fragmentado. Así, nos interesarán las representaciones en las que la mano aparece separada del cuerpo, reflejada en su huella, como elemento añadido al cuerpo (ya para suplir una ausencia o para ampliar sus capacidades de acción) o cuando no se muestra en él.

Este estudio no pretende repasar los distintos movimientos artísticos del siglo XX buscando todas las obras que tengan que ver con la investigación, sino tratar el tema globalmente, analizando los sentidos que han tomado tales representaciones en el arte. Igualmente, observando la diversidad formal con que los artistas han representado o evocado la mano en sus obras (fragmentada, estampada en la obra, como un elemento protésico unido al cuerpo o eliminada de él), así como sus cualidades plásticas y expresivas y su alcance comunicativo. Para ello, se citarán diversas obras, que creemos son de interés por servir a los enunciados que proponemos, y que colaboran en gran medida en el desarrollo del trabajo. No obstante, ocasionalmente, haremos referencia a algunas obras de otros periodos, que nos parecen significativas y complementan, de alguna manera, este estudio.

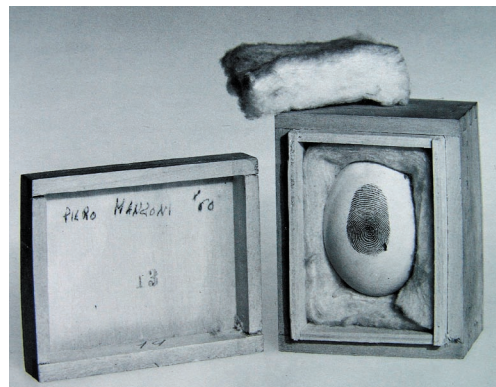
Sin duda, son muchos más los ejemplos de obras de arte del siglo XX



7.4- Mertet Oppenheim. *Guante*. 1985.



7.5- Richard Long. *Círculos de Kilkenny*. 1984



7.6- Piero Manzoni. *Huevo con huella dactilar*. 1960.

donde aparecen manos, que los que aquí mencionaremos. La lista de artistas y obras es larga, y su extensión hace que el presente trabajo quede abierto a futuras investigaciones. No obstante, en los cuatro apartados siguientes mostraremos lo más representativo, sobre todo en cuanto a concepto y forma, sobre las representaciones artísticas de manos en el arte del siglo XX.

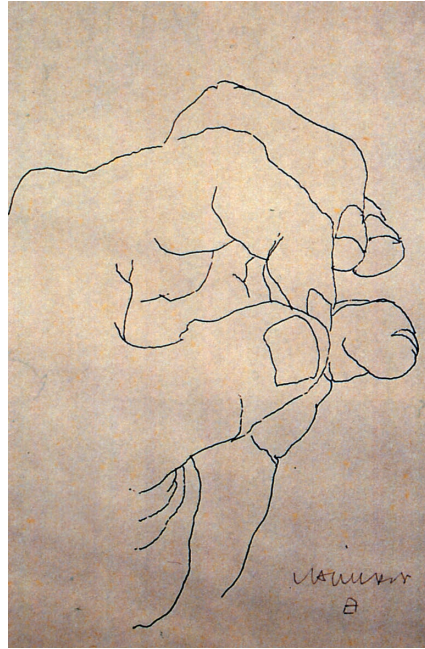
7.2- EL FRAGMENTO. LA MANO AISLADA.

7.2.1- La mano de Dios y la mano del artista. La mano como símbolo de la creación.

La mano primordial es la mano de Dios, ésta ha sido representada a través del arte en numerosas ocasiones. Su simbolismo más puro es el de la creación,



7.7- Jasper Johns. *Hatteras*. 1963.



7.8- Eduardo Chillida. *Sin título*. 1971.

pues es la mano del Supremo hacedor, cuyo poder generativo y creativo es ilimitado. La única mano que se puede emparentar a la del Creador, es la mano del artista; está claro que en lo referente a su capacidad generadora, y, no obstante, con ciertas reservas. Los artistas a veces se sienten como ese creador que puede, de su imaginación, hacer surgir formas nuevas. Pensamos que quizás este sentimiento pueda ser más acusado en los artistas que utilizan la escultura como medio de expresión, ya que la tercera dimensión dota a la obra de peso y de materialidad propia, haciendo que



7.9- Jonh Davies. (Mi) *Mano y Cabeza*. 1988

no sólo los ojos pueden captarla, sino que se pueda palpar su existencia, pues el tacto puede percibir su forma, y por tanto, en cierta manera, la obra escultórica se entiende como algo más “real” (a diferencia de las pinturas que simulan la forma de las cosas). Al igual que ese dios escultor modela el primer hombre



7.10- Alberto Giacometti. *La mano*. 1947.

del barro, de las manos del escultor surgen formas. Ambos han creado algo sirviéndose de sus manos, por lo que se les puede relacionar por su “parecida capacidad”. Esto parece suceder en algunas obras de arte que

son representaciones de la propia mano del artista, aunque los sentidos simbólicos de estas manos generalmente hacen referencia a la creación.



7.11- Auguste Rodin. *La mano de Dios*. 1902-08.

Un artista que trabajó sobre este tema es Rodin (desarrolló su actividad escultórica a finales del siglo XIX y principios del XX). Fue un revolucionario en su época, pues con su obra transformó y reactivó la escultura que se encontraba anclada en los modelos clásicos y convencionales, influenciando vivamente a muchos escultores posteriores. Rodin estableció un nuevo modelo de belleza escultórica, el que habita en sus fragmentos y sus figuras incompletas. Tiene numerosas obras donde la mano es, sin duda, elemento protagonista. La mano de Dios (il. 7.11) es una de ellas. Es una hermosa escultura de 1902-08, donde la mano que crea los dos primeros seres humanos, emerge del mármol. Ella modela de la misma materia en la que parece haber profundizado para crearlos. Adán y Eva están siendo conformados a una escala diminuta con respecto a la mano, están como vueltos uno sobre otro, en un gesto de unión. La mano en esta obra adquiere una importancia esencial, representa el gesto divino de la creación. No importa que aparezca del creador, solamente su mano, pues ésta es el elemento simbólico y trascendente que insufla la vida.



7.12- Auguste Rodin. *Mano de Rodin sujetando un torso de mujer*. 1917.



7.13- Howard Schatz. *Fotografía de su libro Body Knots*. 2000.

Esta es una obra donde el paralelismo entre el gesto de Dios y el del escultor es manifiesto, ambos crean su propio mundo. Es una mano creadora que realiza lo que piensa, como la mano del escultor. Algo parecido pensaría Rodin cuando realizó *Mano de Rodin sujetando un torso de mujer* (il 7.12). Ésta es una obra emparentada claramente a la anterior. La realizó en 1917 poco antes de morir. Es realmente parecida sólo que la mano que sujeta la figurilla es una reproducción de su propia mano. Ésta representa, en suma, la magia de su quehacer creador como escultor y relaciona su arte, su impulso creativo, con el del Sumo Creador.

Hay una fotografía de Howard Schatz (il. 7.13) que nos parece rememorar, como en *La mano de Dios* de Rodin, el nacimiento del primer hombre y la primera mujer. La imagen se asemeja a ese Adán y Eva que están siendo creados por esa mano divina, en este caso invisible. Las manos masculinas, destacadas y poderosas, unen los cuerpos en una posición imposible que hace sentir que intenta, con su fuerza, extraer de su propio cuerpo a la mujer, creando algo a partir de sí mismo. Esto se puede relacionar con la creación de Eva, que nace a partir de una costilla de Adán. Es una imagen elegante, cuyo gesto se puede interpretar, asimismo, como esa simbólica acción del creador que extrae de su mente (la figura femenina está situada en la cabeza del hombre) y de sus entrañas su obra.



7.14- Howard Schatz. *Fotografía de su libro Body Knots*. 2000.



7.15- Howard Schatz. *Fotografía de su libro Pasión and Line*. 1997

O como ese escultor que en su pensamiento e imaginación ya modela con sus manos las figuras que después realizará.

La creación, por otro lado, también habla del origen. Un tema que se puede apreciar en otra obra de Schatz (il. 7.14), donde una mano imponente, que en principio la vemos como un fragmento de cuerpo, realmente ensambla dos cuerpos en un abrazo profundo, evocando un origen primigenio, el de la unión del hombre y la mujer. Unión que también contemplan algunas filosofías orientales, y que aquí la representa con la simbología añadida del huevo. Esa mano que destaca sobre toda la imagen, parece contener todo el misterio de la creación.

Estas dos fotografías de Schatz pertenecen a su último libro titulado *Body knots*, que significa algo así como cuerpos anudados o nudos corporales. Las manos están muy presentes en este trabajo, son la parte más visible o reconocible de las imágenes, siendo esas herramientas que permiten que los cuerpos se unan fuertemente e incluso internamente. Schatz pretende hacer un solo cuerpo con la fusión extrema de dos o más cuerpos, su deseo es crear esculturas abstractas hu-

manas, y lo consigue, a veces la unión es tal que no se entiende que sean cuerpos reales tan sólo puede ser una invención o una composición hecha por ordenador.

El gesto expresivo de la mano puede indicar una intención creadora. Así se puede observar en otra obra de Howard Schatz (il. 7.15), en la que tan sólo se muestran unas manos de gran belleza y poder gestual, tanto que parecen crear algo invisible. Pertenece a su libro de fotografías titulado *Passion and line*, donde el artista capta numerosas poses y movimientos de bailarines, tanto de todo su cuerpo como de partes de estos, para representar el cuerpo como una obra de arte. En este libro las manos aparecen siempre para reflejar la expresividad corporal de los bailarines y de su arte, la danza.

La simbología de la creación que puede encerrar la mano en una representación artística, como hemos podido ver tanto en la obra anterior, como en *Mano de Rodin sujetando un torso de mujer* o en *La mano de Dios*, es innegable. En la Historia del arte ya teníamos un ejemplo, muy representativo e importante, de esta temática en La creación del Adán de Miguel Ángel (il. 6.17). Las obras mencionadas son todas muy diferentes y, como podemos ver, están realizadas en tres disciplinas artísticas distintas, pero coinciden en mostrar la mano, la de Dios o la del hombre, en una actitud intencionada de aludir a ese poder creador que la mano contiene, y que con su gesto muy bien representa.

Pero como todo tiene su opuesto, si hay creación también hay destrucción, ambas conviven e interrelacionan en un mismo mundo. Se puede decir que la destrucción es un tipo de creación. Dios puede encarnar la creación y el diablo la destrucción, como podemos adivinar en la obra de Rodin titulada *La mano del diablo* (il. 7.16). Ésta es parecida a *La mano de Dios* (il. 7.11), sólo que la mano ahora está apoyada en la roca y únicamente sujeta una figura de mujer, Eva. La creación del opuesto, la podemos ver como el reflejo de la compensación que existe en la naturaleza. Aquí la mano representa ese gesto engañoso del diablo, que como sabemos participa en la condenación del hombre. El diablo parece sostener en sus “garras” a la mujer, que se muestra en una actitud un tanto indefensa y con el cuerpo incompleto. De nuevo la mano es elemento protagonista cargado de alegoría.



7.16- Auguste Rodin. *La mano del diablo*. 1902.

La obra de Rodin está repleta de fragmentos de cuerpo y de figuras despojadas de miembros. Su gran aportación fue la de otorgar a estos elementos entidad propia como obra de arte. Para Rodin la escultura encerraba cierto sentido religioso, pero obviamente su interesante “primer mandamiento” era dominar el correcto modelado de las formas. El matiz religioso de su arte tiene su máxima expresión en las manos, que representan, materialmente, la capacidad generadora del artista, y cuya importancia es demostrada en una obra de título tan evocador y enunciativo como es *La Catedral* (il. 7.17), de 1908. Esta escultura la componen dos manos derechas, enfrentadas en arco, que se miran en un gesto oratorio. Parece insinuar que las manos son como un templo, el templo de la creación artística, de hecho son elementos primordiales para la ejecución de cualquier obra, y con ellas y a ellas, parece decirnos, hay que rezar. Es, según nuestro entendimiento, una manera de honrarlas, tanto por el favor que hacen al artista como por su valor creador. Una obra similar es *El secreto*, también de Rodin, pues nos muestra otras dos manos derechas enfrentadas y con el mismo gesto, pero que encierran algo. Y ¿qué encierran? Conociendo su pasión por la escultura, y viendo la importancia y simbolismo de la mano en su obra, se puede pensar que ellas encierran el secreto de la creación.



7.17- Auguste Rodin. *La Catedral*. 1908.

Los artistas como buenos observadores del mundo que les rodea, buscan penetrar en la esencia de las cosas. Ellos indagan en las formas para acercarse a comprender su estructura y, con este conocimiento, traducen una imagen a otro lenguaje, el plástico. Se encuentran ante un mundo donde, por lo general, las creaciones de la naturaleza les causan fascinación, y no menos preguntas. Como explica Mercedes Replinger, en las vanguardias, muchos artistas eran recolectores de objetos, tanto los hechos por el hombre como los encontrados en el medio natural.

Nos interesan estos últimos, ya que muchos recogían piedras o maderas con formas singulares, moldeadas por la naturaleza, y las incorporaban a una obra, formando parte de ésta, o las retocaban y convertían en piezas artísticas por sí mismas, o simplemente las coleccionaban. Como sigue diciendo, esta actividad que deriva en la visión de la naturaleza como un artista (con facultad artística), les lleva a plantearse, en muchos casos, ¿qué ha creado este elemento?, ¿qué origina todo lo que nos rodea? Cavilaciones internas sin respuestas certeras que también encierran, para los artistas, la comparación de la capacidad creativa y generadora del hombre, con la de la naturaleza. En esta comparación aparece la gran diferencia: las manos del artista, pues como dice Replinger *“la naturaleza actúa y crea sin manos. La mano es la marca y el signo del trabajo del hombre.”*¹ Por tanto, su diferencia visible y palpable, la diferencia tangible entre la naturaleza y el hombre creadores, son las manos. Mientras que la primera genera espontáneamente por sí misma, creando un universo donde el orden y el caos conviven, el segundo crea a su merced utilizando estas extremidades humanas. Lo curioso es que, como comenta la misma autora, estos interrogantes respecto al origen de los elementos naturales, *“sólo podía interesar a los artistas que todavía querían medirse y competir con el poder creador de la Naturaleza. Por ello, al mismo tiempo que se inclinaban a recoger las piedras, dibujaban y esculpían, obstinadamente manos,*



7.18- Pablo Picasso. *La mano de Picasso*. 1943

7.19- Henry Moore. *Las manos del artista II*. 1983



sobre todo '*manos de artista*'.² Esta opinión evidencia que las manos del artista, como obra de arte, tienen un contenido simbólico referente a la creación.

Por un lado es justificable que el artista a escala microcósmica se vea como un dios, demiurgo de un mundo propio y artístico. De ahí que inevitablemente surja la relación entre las manos de Dios, o de la Naturaleza, y las del hombre como elementos clave en la creación. En la obra de Rodin ya se veía una intención de emular al Creador como una manera de exaltar ese poder, habilidad, y facultad del artista de poder engendrar formas nuevas, crear desde su imaginación mediante sus instrumentos trabajadores. La mano del artista se convierte en tema artístico, simboliza en muchos casos ese "don" que lo diferencia y a la vez lo vincula con la facultad creadora de la naturaleza. Picasso es un claro ejemplo de ello, tiene varias obras tituladas *La mano de Picasso* (il. 7.18) que son vaciados en escayola de sus manos en diversos gestos. Su presencia rotunda reproduce una porción de él que contiene parte de su genio. En ellas se puede ver claramente la necesidad de exaltar su poder creativo. Pero no sólo el de la mano, también el del propio artista, pues la mano es un reflejo de una parte de su cuerpo, muy simbólica, la que le destaca como artista. Con la inclusión en su obra de sus propias manos, Picasso, las eleva a obras de arte.

La importancia que dan los artistas a sus propias manos creemos que es obvia, son su herramienta de trabajo, lo que les ayuda a dar forma a su expresión. Conocen bien sus actos, que por otra parte les depara satisfacción, y gracias a ellas pueden crear sus obras. Resulta lógico que las dibujen, a veces como un mero ejercicio técnico, pero, en otros casos, son representadas con otra intención, quizás más visible cuando no se trata de dibujos. Una intención que, en algunos casos, puede ser inconsciente, pero que se acerca a descubrir el misterio que encierran, tanto en su posibilidad de acción como en su facultad creadora, o también ¿por qué no?, en su estructura, forma y articulación.

Como otros tantos artistas, Henry Moore hace dibujos de sus manos. Entre los centenares de dibujos que realizó entre 1975 y 1985, se encuentran entre las de otras personas, sus propias manos. En la temática variada de sus dibujos se deduce que estos parten de un interés general por lo que le rodea. Mientras más dibuja, más profundiza en la comprensión de la estructura de las cosas, que tanto le interesaba. Su mirada de artista, de ver y entender la forma, y su quehacer artístico, le reportaba no sólo satisfacción creativa, también le proporcionaba un saber. Su mirada analítica y la posterior plasmación sobre un papel, se convierten por tanto en vehículo de conocimiento. Un tipo de conocimiento muy valioso para todo artista, el de la estructura de los objetos, la relación entre sus formas, su apariencia y expresividad. Al dibujar sus manos, esos elementos que tiene muy cerca, puede estar mirándose a sí mismo, nos referimos a que, en este caso, no sólo se podría quedar en la apreciación formal, sino que, por ser sus propias manos, puede resultar inevitable reparar en ellas y analizarlas como parte de él. Nos interesa una representación que hace de sus manos en 1983 (il. 7.19), visiblemente afectadas por la artritis. Este dibujo titulado *Las manos del artista II*, además de representar las manos del artista, plasman el cambio producido en esa parte de su cuerpo. Sus formas originales, ahora perdidas, muestran en el cuerpo los estragos de una enfermedad. Son manos diferentes, unas manos que, en su evolución, se han transformado. Como también ha ido transformándose en el tiempo su forma de trabajar.

El aspecto formal de la mano, por su valor plástico, también puede ser en origen lo que interese al artista. Así ocurre, en un primer momento en Antoni Clavé,

artista multidisciplinar que conjuga en su obra la pintura, el collage, el grabado y la escultura. Amante de los materiales por la expresividad que contienen en sus texturas y apariencias, integra en la pintura toda suerte de papeles, telas, cartones, maderas, cuerdas, hierros, incluidos sus característicos guantes.

Cuando Alain Mousseigne le entrevista y, hablando de sus constantes exploraciones con las técnicas y los materiales, Clavé menciona el azar como un elemento presente siempre en su trayectoria artística, (refiriéndose a que, tanto los encargos, como los materiales que han caído en sus manos por casualidad o que se encontraban en su taller, le han llevado a sus creaciones de una manera azarosa y no premeditada), el primero observa que algo más que el azar le sirve en sus creaciones, pues la integración de materiales que realiza en su obra corresponde a un “conocimiento íntimo de lo que manipula”, conocimiento que en el caso de los botones y guantes que tanto utiliza le parece que es como si conociera “casi secretamente esos objetos”. Clavé le responde: *“Sí, es posible, pero... Verás... Los guantes, por ejemplo. He trabajado con ellos durante algunos años a partir de 1970, me parece, pero en este caso no me he sentido atraído por el material, sino simplemente por la forma: la forma del guante.”*³

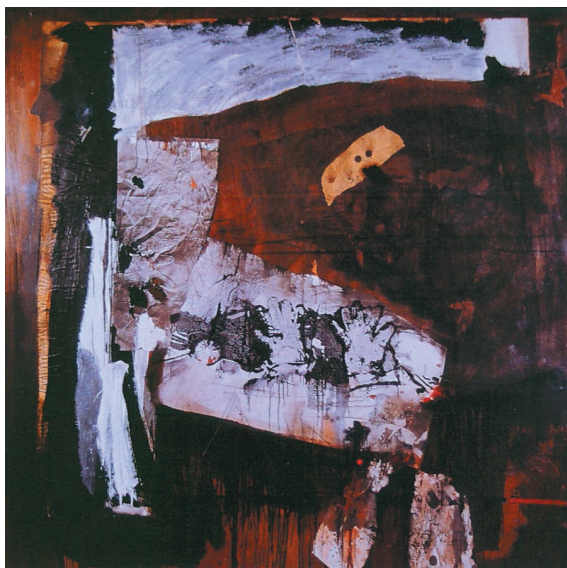
Parece dejar claro que la forma es importante para él a la hora de crear, y que es una elección que responde a su propio gusto. La atracción por las formas es muy lógica en el arte abstracto por su gran capacidad de sugerir todo tipo de cosas, de sugerir también algo más allá de la realidad que nos rodea y que estamos acostumbrados a ver. De ahí que también éste (el arte abstracto) toque en una parte más íntima de nuestra sensibilidad, ayudado sin duda por el poder transmisor del color. Pero, en este caso, hay que tener en cuenta que estamos hablando de una forma reconocible, el guante, tanto para el artista como para el observador, y por eso mismo su razón de ser en el lienzo está impregnada, aún sin quererlo, de significados conscientes e inconscientes que les hemos atribuido y que les pertenecen. Por tanto, la recurrente utilización de los guantes en sus obras puede responder a un impulso inicial guiado por preferencias formales, pero en nuestra opinión, en el camino no dejan de adquirir ciertos significados inherentes a ellos, así como los ocultos en la mente del artista, aunque, como decíamos, no sea esa su intención primera y racional. De ahí que sea lícito buscar todos los posibles sig-

nificados de una obra. Porque está claro que los contenidos y asociaciones inconscientes de la mente humana pueden aparecer en una obra, y en mayor medida en el arte abstracto. Y es que éste se nutre de sentimientos, emociones, intereses y gustos del artista que están ahí y bajo la superficie, y por muy espontánea que sea su manera de trabajar estos factores determinantes viven en él y se acaban reflejando en su trabajo. Y más cuando en el artista, que en muchos casos se deja llevar por la pulsión creativa que le habita, aparece un estado irreflexivo, como automatizado, donde el pensamiento desaparece. En ese momento parece más fácil que este conocimiento se traslade de alguna manera a la obra.

Tras estas explicaciones, extensibles a todos los artistas, creemos que estos elementos realistas, nos referimos a los guantes y a las fotocopias de manos que Clavé utilizará más adelante, deben ser analizados no sólo en su aspecto formal, sino también buscando sus posibles significados.

Por otro lado, no hay que olvidar la otra parte, la visión del espectador, porque en el arte, (quizás en mayor medida en el arte abstracto, por su amplia capacidad de emisión y ambigüedad de sentidos), la obra de arte está sujeta a distintos análisis tantos como las diferentes miradas, sensibilidades y puntos de vista de quienes las contemplan. Pero aquí entramos ya en otro terreno, el de la autonomía de la obra de arte, que separada de los brazos del artista puede tomar infinitos significados. Significados del todo admisibles.

Con estos planteamientos, es evidente que no se puede obviar ni la intención del artista, ni las posibles interpretaciones que la obra genera por sí misma. En la obra de Clavé, la preferencia formal original que le mueve a incluir guantes en sus obras, se torna, mediante la abundante integración de huellas (las suyas) y fotocopias de manos a lo largo de su trayectoria artística, en un acto que denota un interés sospechoso y significativo de contener significados que él como artista ha tenido que sentir de cerca, nos referimos al potencial creador de estos miembros humanos. Por tanto, el simbolismo de la creación nos parece un rasgo evidente, visible en el amplio conjunto de lienzos que contienen estos elementos que hemos comentado (guantes, etc.) y que, por un lado, representan homenajes a artistas y,



7.20- Antoni Clavé. *Pintura y collages*. 1975

por otro, son presencias cargadas de humanidad, que forman parte del espacio transfigurado y marcado por las metamorfosis que el mismo acto creativo provoca.

Esta presencia cargada de humanidad, representada en forma de guantes grabados en relieve se observa en la obra *Pintura y collages* (il. 7.20) En esta obra de 1975, aparecen dos relieves de guantes sobre papel, en una obra compuesta, como dice su título, de

pintura y collage. El papel arrugado, y el gofrado se acoplan a una obra donde líneas, trazos gruesos y chorreones de pintura crean una superficie equilibrada donde los guantes en relieve y silueteados en negro captan nuestra mirada. Vemos su riqueza formal, tan importante para Clavé, pero resulta inevitable entenderlos también como ese signo que puede hacer referencia a la actividad manual que lo ha creado. Y es que de alguna manera, en principio, esta imagen de los guantes la captamos como una huella, fruto del juego o de la necesidad expresiva del artista, ya que su posición y apariencia nos hace imaginar las manos del pintor que, como en el entretenido esparcimiento pictórico de un niño, se ha involucrado tanto en la creación que hasta su propio cuerpo tiende a participar de una manera más directa en la configuración de la imagen introduciendo algo de sí mismo. Pero no es propiamente una huella del artista, no se trata de la estampación o del contorno de sus manos, pronto vemos que se trata de la silueta y el relieve de dos guantes, cada uno mostrando una cara. Aún así no dejan de remitirnos a las manos, porque es un elemento que lo asociamos instantáneamente a éstas, pero empezamos a entenderlos más bien como fragmentos independientes imitativos de la realidad, que aluden a una parte del cuerpo humano, contenidos en un espacio irregular compuesto por otros fragmentos. La unión de materiales, formas y manchas forman una composición abstracta donde los únicos elementos identificables son los guantes, esto hace reparar en ellos.

Clavé continuará introduciendo guantes en muchas otras obras, como en *Guantes*, *Dos plantillas*, *Cuatro puntos o Guante blanco*, por poner un ejemplo. Sus títulos parecen únicamente definir un aspecto característico de los cuadros, definir algo de su estructura, sin entrar en significados internos, por lo que en principio evita, en cierta medida, expresar algo más que su validez como obra abstracta. Pero a nuestro parecer, la presencia de guantes no puede estar inducida solamente por el gusto formal del artista. Al principio sí, como él mismo dice le atraía su forma, pero hay que tener en cuenta que es una aparición reiterativa y no es difícil imaginar al artista entretenido en sus obras, “jugando” con estos elementos que tanto le gustan sin que en algún momento vea en ellos, de alguna manera, sus propias manos. Y no sería extraño que estos guantes le pertenecieran, y en ocasiones hubieran resguardado sus manos. El guante envuelve la mano y tiene forma de mano, por lo que su inclusión en la obra puede ser, en cierto sentido, como poner sus propias manos en el lienzo, como meter en la creación una parte de lo que la hace posible. Puede que sea así, y lo decimos porque más adelante incluirá en sus obras fotocopias de manos y la huella de su mano cubierta de pintura, lo que nos parece de suma importancia pues este elemento en algún momento empezó a tener un uso más intencionado y significativo. En estas obras de los años setenta, comienza esta presencia que evolucionará con el tiempo hacia obras donde es más clara la aparición de la mano como esa marca intencionada, la que representa al instrumento generador y cómplice de las labores del artista.

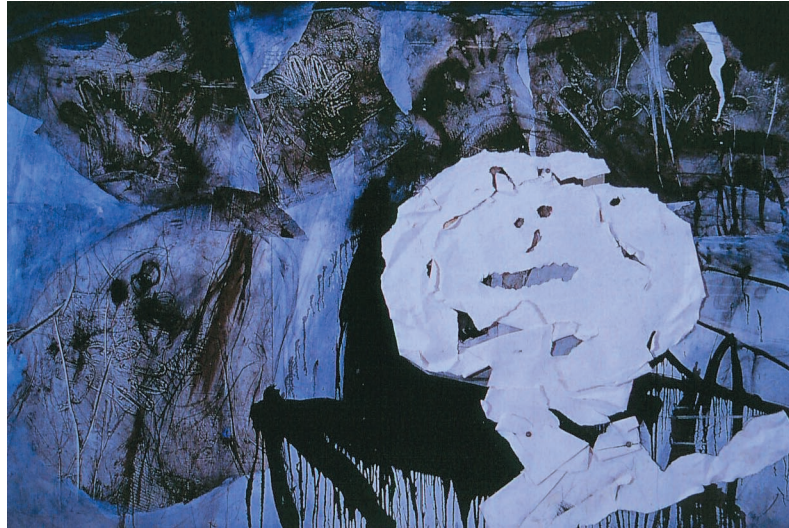
Las manos son necesarias para ejecutar una obra, ellas hacen y deshacen, de su laboriosidad y esmerado trabajo depende el resultado final de la obra. La mano y la mente, la herramienta y el pensamiento creadores, son elementos clave en un artista, nos dice Corredor-Matheos, y esto es aún más claro en Clavé un artista tan afín a lo artesano, al trabajo bien elaborado con las manos.

“Clavé ha reivindicado siempre sus orígenes artesanos. Esto no se basa solo en la familiaridad con los materiales y el dominio en su manipulación, sino también en el prurito de un trabajo bien hecho. Y podríamos añadir muchas cosas más, como el amor a esos materiales y a ese trabajo. La creación plástica no se limita así a una mera acción conceptual, sino que se sostiene por la implicación

del ser humano en su totalidad. El amor al que me refería lo podemos advertir en todas las demás funciones: amor a la materia, al mundo del que se parte y al arte, otro mundo, al que se arriba. De este modo, el arte es visto como inseparable de lo artesano, algo que debemos entender en un sentido amplio, puesto que, en el horizonte previsible, las manos siempre serán instrumentos necesarios e inseparables de la mente.”⁴

La afirmación de Corredor-Matheos de la necesaria complicidad de mano y mente en el acto creativo, es extensible a todo artista. En el caso de Clavé el arte se fusiona con lo artesano debido a su gran habilidad y conocimiento de todo tipo de técnicas. ¿Cómo Clavé, que acepta gustoso que le definan como un artesano, no va a reparar en sus valiosos instrumentos de trabajo? Desde luego que sí. Y más cuando el artesano suele estar reconocido por su buen trabajo manual, por su impecable factura, también por el valor plástico de lo que crea, aunque sea un valor que a veces está fuera de las coordenadas del arte con mayúsculas. Es obvio que Clavé es un gran artista y un gran artesano, y tanto su mente como sus manos creadoras fluyen a la par y son responsables de su obra. En definitiva, las manos son un aliado del artista. Él es consciente del valor de la mano en la obra de arte, pues siempre está presente en su ejecución, y si aparecen guantes o manos en su obra es porque, al igual que los materiales de su estudio que coge al azar, éstas también están muy presentes en su mundo, pues forman parte de él y de su trabajo.

Una obra donde la estética de la forma (de guantes o de manos), muy acertada y rica plásticamente por otra parte, es superada por las inevitables sugerencias e interpretaciones que genera es *A Don Pablo. Guantes guerreros y fauno* (il. 7.21). Pertenece a la serie *A Don Pablo. Homenaje a Picasso* realizada entre 1981 y 1985, una serie de colores más vitalistas que en sus etapas anteriores. Obras donde, por lo general, la pintura se mezcla con collages de papel, papeles que aparentemente han sido cortados de forma aleatoria, no por ello menos precisos, y con una acertada posición en el esquema compositivo y en fusión con la obra. La figura aparece fragmentada en un entorno abstracto que ciertamente plantea otro modo de ver o entender la realidad, modo que también es patente en



7.21- Antoni Clavé. A Don Pablo "Guantes guerreros y fauno". 1984-85

las obras de Picasso. Desde luego, al tratarse de un homenaje, Clavé recapitula sobre el trabajo y la figura de Picasso en el arte, por lo que esta serie está cargada de alusiones a la persona y obra del artista tratados de una manera muy personal. Los guantes, tan característicos, están presentes en una obra donde la fragmentación e integración construyen una nueva imagen. En esta obra se puede ver una figura con cara, en papel blanco recortado y pegado al lienzo, en primer plano captando en principio toda la atención. Pero su gran presencia está marcada por lo que la circunda, un espacio que parece surgir de las profundidades, que se desvela poco a poco, y adquiere mayor protagonismo por su riqueza tanto plástica como generadora de especulaciones acerca de su significado. Es una nebulosa fragmentaria, plagada de manos silueteadas y relieves de guantes que asemeja burbujas de distintos pensamientos o intenciones creativas. Las manos multiplicadas y yuxtapuestas inundan el lienzo generando un entorno pleno de movimiento y actividad. En su multiplicidad parecen hablarnos de las diversas facetas y estilos creativos que desarrolló Picasso, así como de la avalancha creativa de un hombre tan prolífico. Las numerosas manos de Picasso aquí representadas, que todo lo abarcan, que todo lo crean, están presentes en este homenaje donde claramente exalta estos atributos tan llenos de genialidad como su mente, ambos partícipes de su obra, que le permitieron crear con la más absoluta libertad. De nuevo una presencia de manos que rememora su poder generativo.



7.22- Auguste Rodin. *Manos de amantes*. 1904.

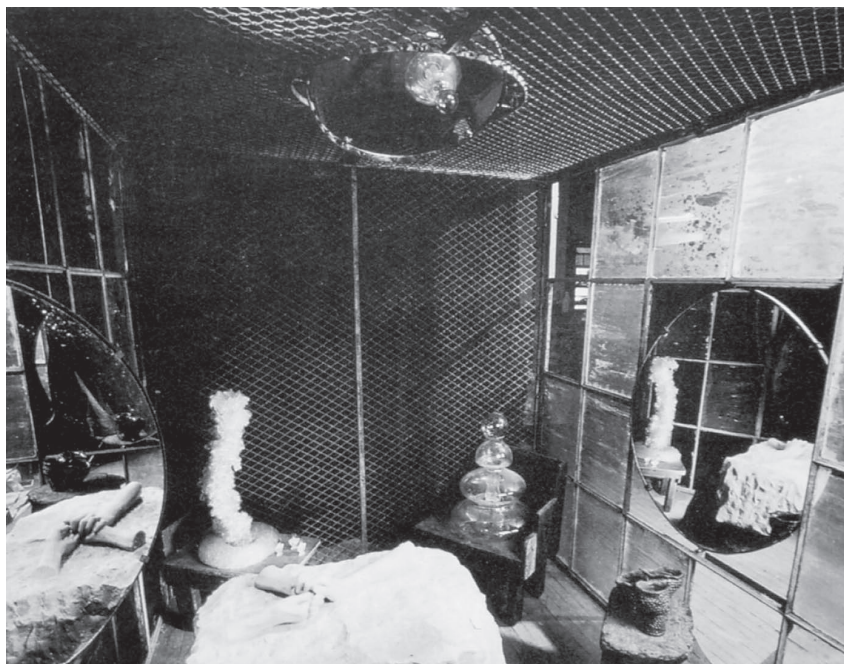
7.2.2- La mano escindida, fragmento expresivo del sentimiento.

La mano es una parte del cuerpo donde la mente y la psique se reflejan. En sus posturas y ademanes, la mano tiene la capacidad de expresar todo tipo de actitudes, afectos, y acciones, pero también puede transmitir, ella sola, sentimientos. Su lenguaje es muy variado, a veces no captamos todos sus gestos, o no sabemos interpretarlos, pero definen la actitud y estado de la persona. El profuso movimiento que la mano tiene en la realidad, se pierde cuando figura en el arte, por lo menos en las representaciones escultóricas, pictóricas o fotográficas, pues el artista la congela en un gesto. No obstante puede ser más o menos insinuado, pues algunas imágenes entendemos que en su quietud muestran tan sólo un momento, y lo evocan como el punto álgido, por así decir, de su expresión. El artista conoce el poder evocador de la mano y escoge la forma de representarla que mayor sugestión provoque, en lo que a su intención se refiere. Por tanto, sus gestos se deben tener muy en cuenta pues en ellos podemos encontrar explicaciones a la obra. Y parece claro que cuando más protagonismo adquiere es

cuando aparece aislada, separada del cuerpo, pues toda la atención se concentra en ellas. El fragmento puede no mostrarse con carga dolorosa, por ser un trozo cortado del cuerpo, pues generalmente hace referencia a la totalidad, es una parte del todo. Una parte del cuerpo que, en sí misma, expresa emociones y sentimientos. Estos pueden ser relativos al amor, a las relaciones personales, a la tensión, frustración o quietud internas, etc., todos los aspectos humanos internos que se exteriorizan en ellas.

En el arte del siglo XX la mano escindida se puede ver en muchas obras, ya sea sola o formando parte de composiciones más complejas. En la numerosa producción de Rodin se observan muchos fragmentos de manos, en actitudes y composiciones diversas, cargados de simbología y, por tanto, de significado. Ante su visión, uno olvida que sólo son porciones aisladas de un cuerpo, debido al alto poder comunicativo que la actitud y gesto de esta individualidad encierra. *Manos de amantes* (il. 7.22) es un buen ejemplo de esto. Nos volvemos a encontrar dos manos derechas (parece que le interesan más las manos derechas, pues son las que suele representar en su obra, quizás porque se las considera más activas y a diferencia de las manos izquierdas simbolizan lo noble, lo correcto... y corresponde a lo racional, consciente, lógico...), como en *La Catedral* (il. 7.17), pero esta vez una coge a otra. En esta obra, las manos no llevan a imaginar los cuerpos de procedencia, más bien sugieren ideas de acercamiento humano, de complicidad, atracción y deseo. Aquel cuerpo resulta innecesario pues las manos expresan por sí mismas la unión de los amantes.

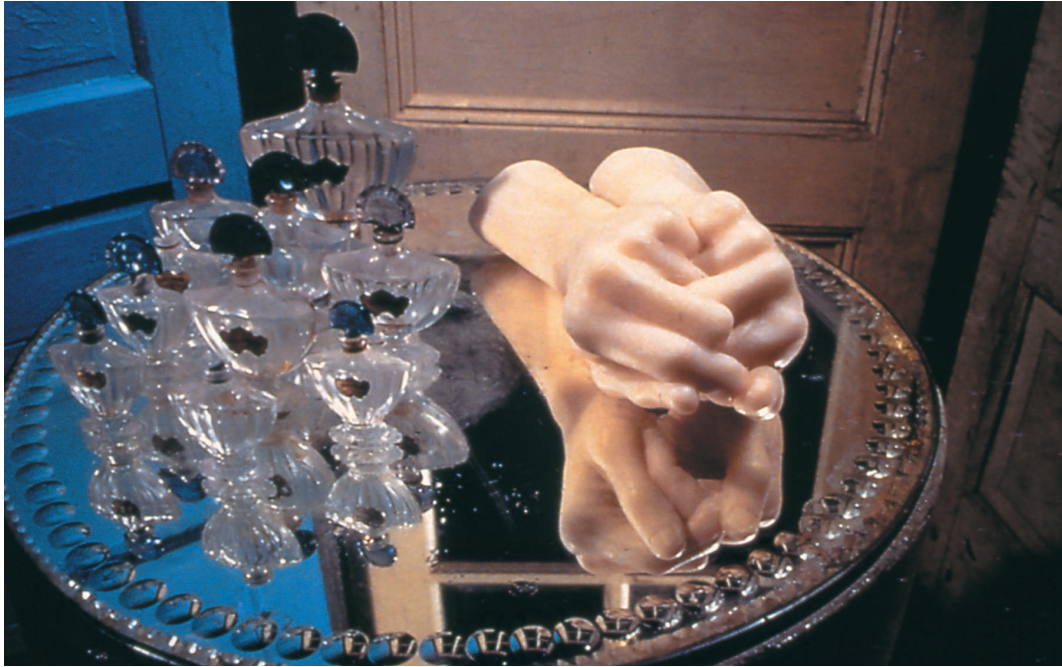
Sentimientos que tienen que ver con el cariño, más bien con la falta de éste, los encontramos en esas manos de las obras de Louise Bourgeois. En la extensa producción de esta artista hay una acusada presencia de manos. Para ella son las partes del cuerpo con mayor poder comunicativo junto con los ojos, por lo que en su obra aparecerán frecuentemente. Para entender sus intenciones expresivas hay que decir que Bourgeois, con su obra, lleva al presente y de una forma física experiencias y temores del pasado. Es una mujer en cierta medida marcada, por una lado, por su pasado cargado de experiencias y emociones dolorosas y, por otro lado, por su rol de mujer. *Celda (será mejor que crezcas)* (il. 7.23) es una



7.23- Louise Bourgeois. *Celda (será mejor que crezcas)*. 1993

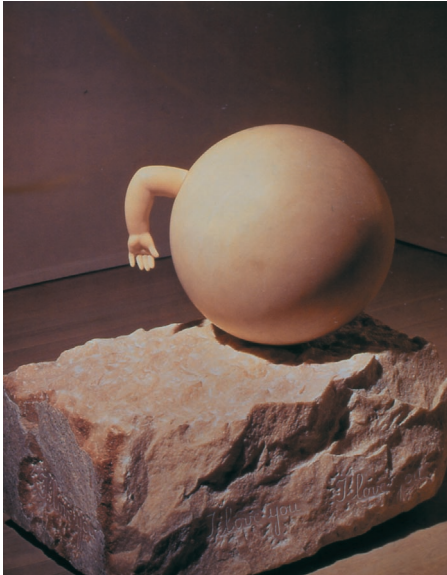
habitación llena de cosas, pero lo interesante es la presencia humana evocada por medio de una escultura de mármol tosco donde están finamente labradas tres manos. Dos son de la misma persona, que reciben a una tercera que las coge, y que, parece ser, con este gesto ofrece apoyo, ayuda, consejo o consuelo. Ella misma dice que el compromiso con el mundo debe hacerse mediante el tacto, por lo que es lógico que las manos aparezcan una y otra vez en sus obras.

Para ella los sentimientos habitan los lugares, y sus “Celdas” o “Células” son ensayos del recuerdo, escenografías emocionales que reconstruye para enfrentarse con su pasado, para poder mirarlo cara a cara y de algún modo poder así superarlo. Una forma de evocar los sentimientos y recuerdos es a través del olfato (el olfato tiene ese poder característico de recordarnos escenas lejanas, de llevarnos al pasado) como ocurre en su obra *Celda II* (il. 7.24), de 1991. Para ella los sentidos son muy importantes y los utiliza constantemente, aunque, como dijimos, los que más aparecen representados son la vista y el tacto. La vista, haciendo ojos y poniendo espejos, creando un juego de observador, o voyeur, y observado; y el tacto, creando manos diversas o, también, tratando el material de forma fina o



7.24- Louise Bourgeois. *Celda II*. 1991.

tosca para reflejar la diferente carga expresiva que transmiten. Volviendo al olfato, vemos que esta obra, *Celda II*, es otra habitación que contiene una mesa con base de espejo sobre la que hay nueve frascos de perfume, se sobrentiende de mujer, y unas manos apretadas. Los frascos que aluden al perfume funcionan como una vía de acceso a la memoria. El olfato nos sumerge profundamente en un recuerdo, nos transmite instantáneamente experiencias vividas con gran realismo emocional. Es lo mismo que Bourgeois pretende creando estos espacios pintorescos, busca regresar a momentos y hechos difíciles de su vida y hace toda una representación evocadora de los lugares en que estos acontecieron, para entenderlos y superarlos. Las manos que aquí aparecen juntas, con cierta tensión, parecen suplicantes, aunque también pueden expresar el estado de una espera y de una soledad. Estas manos, aisladas de su cuerpo, nos remiten al estado interno de la persona que representan, la que ha habitado ese espacio dejando allí sus sentimientos. Sus experiencias infantiles de falta de cariño y de incomprensión ante lo que la rodea han marcado parte de su producción, con sus obras quiere hablar de su dolor, de su frustración, dándoles forma de una manera casi obsesiva que el espectador capta, muchas veces, de forma angustiante.



7.25- Louise Bourgeois. *Sin título (con mano)*. 1989

Una obra más abstracta de Bourgeois es *Sin título (con mano)* (il. 7.25), una especie de ensamblaje donde un brazo y mano izquierda de niño está unido a una bola perfectamente pulida sobre una base rectangular trabajada toscamente, todo de mármol rosa. Por un lado no se sabe si la bola representa al cuerpo, un cuerpo alejado de su brazo. La bola podría hacer referencia al vientre materno, y que el cuerpo va a salir de allí, algo posible dada su predilección por las guaridas. La obra consta de tres partes diferenciadas que, a la vez, por su solidez, están muy unidas. En la base pone “te amo”, por lo que se intuye que esta

obra habla de temas relativos a los afectos infantiles o a las relaciones madre-hijo. Tiene otras dos obras similares, una es *Sin título (con pie)* en cuya base pone ¿me

7.26- Louise Bourgeois. *Relajadas*. 1990



quieres?, y otra es *Sin título (con tres manos)*, en cuya base pone “te queremos”. Es una trilogía que parece reflejar la incomunicación de ciertos tipos de amor y la inseguridad que esto crea (ella dice que creció con la impotencia de no saber hacerse querida). La repetición de temas en su obra existe porque como dice “sólo la repetición confiere a la vivencia realidad física” y ella reconstruye esas vivencias para superarlas. La repetición puede hacer que las cosas se superen más fácilmente, ya que ésta consigue que la experiencia subjetiva de la persona, en este caso la artista, vaya tornándose más objetiva, a lo largo del tiempo mediante la ejecución repetitiva. Esto es lo que parece hacer por sí misma, por curarse internamente, Louise Bourgeois en su obra.

Las manos y el rostro son las partes más comunicativas de nuestro cuerpo, aportan mucha información. Como ya se ha comentado, la mano puede representar diferentes actividades y emociones que, por sí solas, sin la ayuda de la presencia del cuerpo, también son capaces de comunicar. A veces el artista las da completa preponderancia al mostrar en sus obras únicamente manos o brazos. Estos se pueden mostrar en actitud relajada o en tensión, variando así su significado.

No se aprecia ningún resquicio de tensión en “*Relajadas*” (il. 7.26), una obra de Bourgeois. Como en otras ocasiones, nos encontramos con un bloque macizo de mármol rosa sobre el que, esta vez, reposan dos manos abiertas. En principio la actitud de las manos nos parece más sosegada, también el título expresa su situación. Son dos manos extendidas que, sin ningún tipo de rigidez, descansan, vueltas hacia arriba, sobre esa piedra dura y sin trabajar.

En el hinduismo este gesto es utilizado para representar las figuras en una actitud meditativa, y en la iconografía cristiana este gesto es un signo de dar y recibir. Esta obra podría tener estas lecturas aunque, conociendo los temas recurrentes de su obra, más bien nos parecen tomar el último significado que comentábamos. Y es que, después de observarla un rato se sienten como elementos solitarios, de nuevo seccionados de su cuerpo, y nos pueden parecer, en cierto modo, desamparadas. El sentimiento que empiezan a desprender es de soledad, por un lado, y de necesidad, por otro. Necesidad como siempre, de afecto, de



7.27- Auguste Rodin. *La larga mano apretada*. 1885

atención, parece que piden algo y que esperan ahí quietas para recibir eternamente algo que no llegará.

Una mano de dura expresividad, aparece en *La larga mano apretada* (il. 7.27), llamada también *La mano expresiva*, de Rodin. Estamos ante una solitaria mano que asoma de forma misteriosa por debajo de una manta. Este aspecto y su agarrotamiento expresan una tensión que sólo puede provenir del dolor o la muerte. Este diferente gesto expresivo demuestra el alto poder comunicativo que la mano posee, que Rodin observaba y sabía muy bien utilizar y representar. Para él, la elocuencia expresiva de las partes era lo bastante poderosa como para existir de manera individualizada en el mundo del arte. En la mano encontró, como en la cara, una posible diversidad de expresión que supo utilizar hasta sus últimas consecuencias. El espectador, lejos de ver trozos de cuerpos desiertos, recoge significados concretos cargados de simbolismo. De este modo consiguió que las partes fuesen comprendidas y aceptadas como una totalidad. Aunque esta obra data de 1885, considero de interés citarla aquí por ser uno de los primeros ejemplos de mano aislada que demuestra, en su autonomía, su gran potencial expresivo, y por la influencia que este tipo de obras, de Rodin, ejerció sobre el arte del siglo XX.



7.28- Julio González. *Mano derecha levantada*. 1942



7.29- Julio González. *Mano izquierda levantada*. 1942

Encontramos brazos, esta vez estirados hacia arriba, en una visible actitud tensa, en la obra de Julio González, un escultor interesado en el estudio de los aspectos más expresivos de la figura humana, que resalta en su obra la expresividad contenida en los brazos y la cabeza. Tiene dos obras que demuestran este interés, nos referimos a *Mano derecha levantada* (il. 7.28) y *Mano izquierda levantada* (il. 7.29), ambas de 1942. En ellas se aprecia una intención gestual clara. Su expresividad pronunciada proviene de la separación marcada de los dedos que parecen querer expandirse aún más allá, en una infinita expresión de tensión. Son su propia actitud y gesto los que confieren la carga emocional que ellas desprenden. Temor, inestabilidad o dolor son las sensaciones que transmiten estas obras. Estas dos esculturas, por su postura, se las relaciona con otra obra suya titulada *Pequeña Monserrat asustada* (il. 7.30), de 1941-42, una figura cuyos brazos y manos situados a la altura de la cabeza, reflejan una actitud de rechazo y defensa hacia algo, remarcado por la emoción de susto de la cara de la campesina. Estas manos, se cree que no son fragmentos pues los realizó al final de su vida y podrían ser el proceso de una obra mayor y, como decíamos,



7.30- Julio González. *Pequeña Montserrat asustada*. 1941-42 7.31- Julio González. *Las dos manos*. Sff.

relacionada con la *Pequeña Montserrat asustada*. Sea como fuere, el escultor ya había realizado anteriormente *Las dos manos* (il. 7.31), obra autónoma y abstracta que únicamente representa estos elementos pero influenciados por la estética de sus "*Hombres cactus*". El título nos explica lo que el artista ha querido mostrar en esta abstracción, por lo que además de apreciar esta obra por su estética artística, entendemos su significado. Sin embargo, como podemos ver, las manos izquierda y derecha, por ser más figurativas en su forma, tienen mayor poder de comunicación a nivel emocional. Hay que añadir que la posición vertical de estas manos las dota de una mayor dinámica, sentimos que quieren estirarse aún más, guiadas por la emoción profunda que las habita.

Por último, encontramos interesante hacer referencia a una obra de Bruce Nauman que ahonda en la capacidad expresiva del cuerpo para reflejar la propia identidad del sujeto. Esa expresión que se materializa en los gestos que realiza el cuerpo, y que el artista nos intenta mostrar que son guiados por el pensamiento y las emociones interiores de la persona y que, por tanto, éstas se interrelacionan. Es un artista que, entre otros, trata el tema de la identidad humana realizando obras que son reflexiones sobre el propio cuerpo del artista. Por ello



7.32- Bruce Nauman. *De la mano a la boca*. 1967

muchas veces utiliza su cuerpo para crear obras de arte, llegando a realizar videos con acciones diversas que él realiza en su taller. También el uso del lenguaje le obsesiona, y lo utiliza captando la atención del espectador, guiándole en su mirada, y a veces fustigándole. Es un artista comprometido con la sociedad en que se encuentra, que quiere despertar conciencias, también esto se aprecia en su intención de condicionar los recorridos a la hora de ver sus obras. Una de sus obras es *De la mano a la boca* (il. 7.32) de 1967, una escultura en cera verde que reproduce el recorrido desde la boca, pasando por

barbilla, cuello, hombro, antebrazo, brazo hasta la mano. Es una reflexión sobre las partes del cuerpo que expresan la conexión entre la palabra y el gesto, entre la acción de hablar y la actividad manual. La mano aquí se muestra en actitud relajada, no hay tensión, no expresa ninguna emoción, tan sólo nos habla de las relaciones entre componentes. Igualmente Nauman sugiere la relación entre el interior y el exterior de la persona.

La mano, en definitiva, es un vehículo expresivo donde aflora el contenido mental y emocional del hombre. El arte puede representarlas para mostrar aspectos que competen a la interioridad humana, en un gesto explícito que el observador traduce sin obviar, desde luego, la enorme riqueza plástica de sus diversas muestras formales.

7.2.3- La muerte: fragmentos de vida.

La mano fragmentada, escindida del cuerpo, también puede mostrar la muerte, aludiendo siempre a aspectos trascendentales que competen a la

existencia. La mano muerta, con toda la pérdida que eso supone, continúa siendo comunicativa. Exenta ya de sus funciones, usos, movimientos y necesidades, se muestra en el arte con su tremenda carga expresiva que nos anuncia lo caduco y pasajero de la vida humana.

Algunos artistas muestran en su obra estas extremidades superiores del cuerpo ya sin vida, desvelándonos con ello imágenes normalmente ocultas y siempre evitadas. Y es que el arte del siglo XX parece buscar muchas veces desafiar los límites de la mirada, con imágenes, a veces devastadoras, que cuesta asimilar, atreviéndose incluso a mostrar la muerte con el duro realismo fotográfico. La muerte siempre impresiona y perturba, aunque la estética artística conseguirá distraer, en cierta medida, sus efectos emocionales mediante la extraña belleza que tendrán algunas obras.

La mano muerta aparece en algunos trabajos de Joel Peter Witkin. En el campo de la fotografía contemporánea, este artista singular nos sorprende con obras donde tanto la mano, como la ausencia de la misma, están habitualmente presentes, pero con la originalidad de utilizar normalmente modelos humanos con anomalías físicas o cuerpos muertos para crear obras de arte. Su obra ejemplifica el modelo de belleza moderno que contempla la estética del horror. Sus obras alejadas de la belleza tradicional, contienen un gusto por lo siniestro que turban, en diversa medida, la mirada del espectador. Hasta la mirada más fugaz se ve sobrecogida, y el corazón y la mente horrorizados, al tiempo que el shock contemplativo inicial se reduce, progresivamente, al imbuirse en una estética tan personal, muchas veces barroquizada, que reconvierte la imagen representada, por medio de una estudiada estética, en una obra de arte dotada de una belleza que en este caso sublima la cruda realidad. Su imaginario diverso comprende fundamentalmente la muerte, los monstruos y el sexo, temas escabrosos que habitualmente competen al campo forense, médico-científico y pornográfico, y que Witkin compone y moldea con una elegancia extraña. Sobre sus obras donde aparece el tema de la muerte, decir que pocas veces aparece un cuerpo integro. Muy a menudo presenta personas que por haber sido objeto de estudio médico aparecen incompletas, y cuya presencia, ya sin vida, impresiona aún más fuer-



7.33- Joel Peter Witkin. *Festín de tontos*. 1990

temente por carecer de alguna parte de su anatomía. En estos casos Witkin se nutre de cuerpos horadados y de fragmentos montando escenografías realmente espeluznantes. Los fragmentos de cuerpo que elige para sus obras suelen ser manos, aunque también hay pies o cabezas, pero lo realmente asombroso y a la vez interesante es su utilización como meros objetos.

Algunas de sus fotografías contienen manos muertas, que solitarias y alejadas del cuerpo del que formaban parte, las vemos como un elemento extraño y fuera de lugar, pero que lógicamente, en su servidumbre artística, tienen un sentido particular, el que el artista intenta transmitir, generando sugestivas consideraciones y abundantes pensamientos en el espectador. Las manos no aparecen solas, las utiliza en composiciones con otros elementos variados para crear bodegones de apariencia un tanto surrealista. Manos y pies, y hasta un bebé, se entremezclan con frutas en una “naturaleza muerta” sobrecogedora y espantosa en su obra *Festín de tontos* (il. 7.33), de 1990, que rememora de manera extravagante y siniestra los bodegones de la pintura tradicional. La mezcla de comida



7.34- Auguste Rodin. *Ensamblaje para los Burgueses de Calais*. 1900.

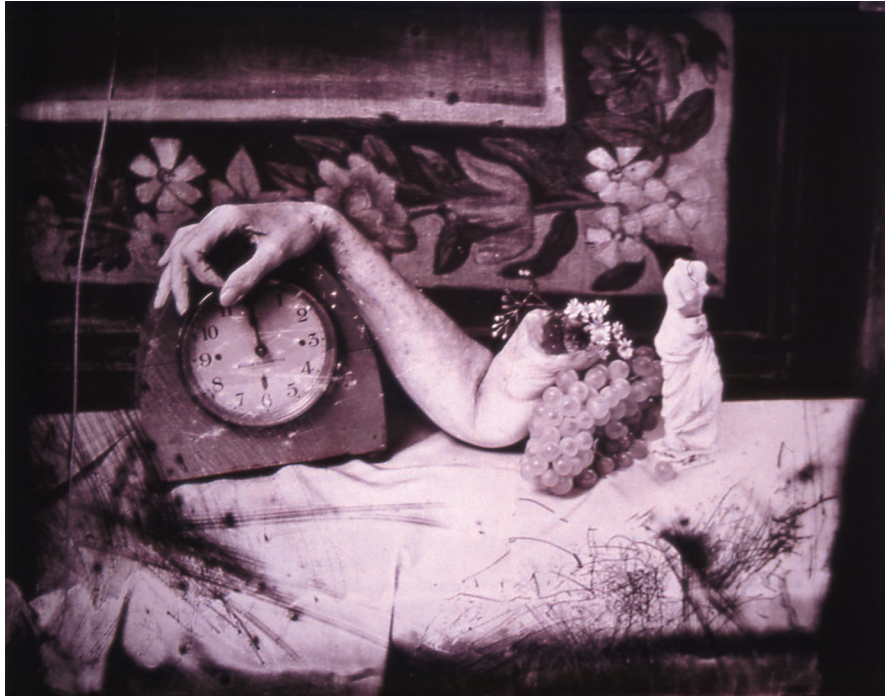
7.35- Joel Peter Witkin. *Poeta: de una colección de reliquias y ornamentos*. 1986



con miembros humanos sin vida, que en definitiva son carne, produce repulsión, y ante su contemplación surgen asociaciones de ideas relativas al canibalismo, la muerte o el hambre. Sin embargo, el título nos puede hacer creer que se trata de una broma del artista, aunque, en todo caso, los elementos corporales tratados como objetos se convierten en sus obras en objetos para la reflexión.

Esta obra de Witkin nos recuerda a los ensamblajes de Rodin. Este artista se recreaba en composiciones aleatorias, producto de su espontaneidad, que derivaban en fusiones híbridas de todo tipo de partes del cuerpo de diversas esculturas suyas anteriores. Como un despojo humano, cabezas y manos se revuelven en un conjunto escultórico extraño y recargado en el *Ensamblaje de cabezas y manos para Los burgueses de Calais* (il. 7.34). Rodin compone con restos humanos una nueva e inquietante obra de aspecto fantasmagórico. En este amasijo de miembros las manos aparecen inertes, ya no parecen expresar emociones, sí las provocan, pero sólo expresan inmovilidad y muerte.

Otra obra de Witkin, *Poeta: de una colección de Reliquias y Ornamentos* (il. 7.35), es un nuevo ejemplo donde extremidades separadas de su cuerpo son mostradas con total naturalidad, y con una composición muy estudiada, como si se tratara de cualquier cosa habitual en los bodegones. Una mano y un pie corta-



7.36- Joel Peter Witkin. *Anna Arhmatova*. 1998.

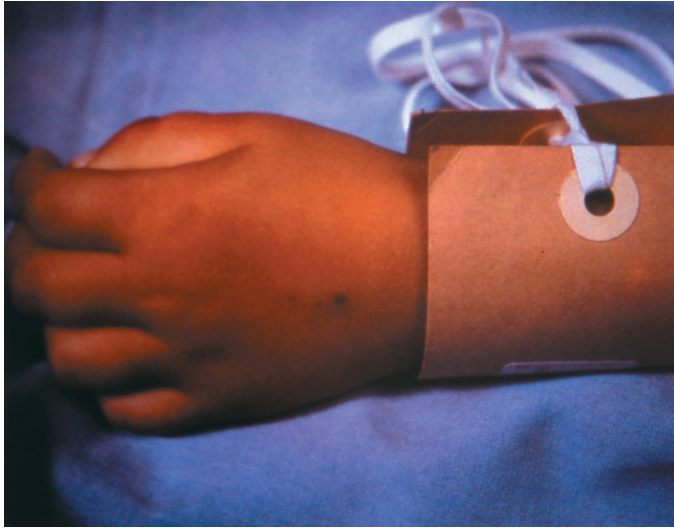
dos, que parecen proceder de un cuerpo de edad avanzada, están junto a lo que parece un trozo de cráneo, ¿o es una máscara? Esta duda que nos sobreviene, parece formar parte de un juego engañoso donde Witkin nos plantea la idea de que el cuerpo es un disfraz material de nuestra existencia humana, un desecho inmóvil cuando sobreviene la muerte, por lo que, a nuestro juicio, ésta es una imagen con trasfondo trascendente. Una vez metidos en la imagen, ésta parece querer comunicarnos que no temamos la muerte, que en principio parece cruda y asusta, pero que lo que muere únicamente es el vestido de nuestra alma.

Más extraña nos resulta “Anna Arhmatova” (il. 7.36), otro bodegón inquietante de Witkin donde un brazo, cortado por encima del codo, apoya su mano sobre un reloj que marca las doce. Al lado vemos unas pequeñas flores que tapan vagamente el corte, un racimo de uvas y una réplica de lo que parece ser la Venus de Milo sin cabeza, todo ello muy colocado sobre una mesa. La mano muerta sobre el reloj, que congrega todo el peso visual de la imagen, parece hacer referencia al tiempo y a la existencia. Una existencia limitada por el transcurrir de ese tiempo, un tiempo que provoca cambios, como los de la escultura clásica que está

incompleta, y unos cambios que deparan en un final que es la muerte. En esta fotografía conjuga elementos que te inducen a reflexionar sobre estos aspectos, sin duda es una obra que inicialmente produce rechazo y confunde, pero en ella subyace una gran carga simbólica muy estudiada por el artista. La aparición de la Venus no creemos que sea casual de ninguna manera ya que expresa relaciones. A la Venus le faltan los brazos, -uno de ellos parece estar allí pero humanizado-, con lo que parece insinuar que tanto el hombre como el arte están sujetos a los ciclos temporales, siempre transformadores, que les lleva a la ruina o a la muerte. Y por otro lado, no hay que olvidar su predilección hacia los personajes mutilados que tan frecuentemente fotografía y que, en muchos casos, son una modernizada recreación del arte clásico griego, como veremos más adelante. Pero ahora sólo nos muestra un fragmento de cuerpo, un brazo humano de un cadáver femenino, y con eso sólo basta para ver en él la vida, ahora abandonada, y el aspecto oscuro e irremediable que forma parte de ésta, la muerte.

La inmovilidad del cuerpo es un aspecto inherente a la muerte. Esa ausencia de movimiento puede expresar quietud, reposo y descanso del cuerpo, o todo lo contrario, al paralizarlo en un gesto. Las diversas posturas que puede tomar la mano muerta modifican su expresividad, así como los sentidos que a ellas le damos. De ambos dependen las sensaciones y reacciones que se producen en el observador. Los significados de este tipo de imágenes pueden variar en matices, pero debajo de todas las sugerencias que la forma y su actitud o ademán pueden dar, en todas ellas permanece la idea desoladora de la muerte, con todas sus acepciones y efectos, de los que ni la imagen artística parece poder desprenderse.

Las fotografías de Andrés Serrano recogen la imagen de las manos de personas muertas en diferentes gestos. Aún muertas, éstas expresan mucho y, aunque en su estética parecen querer hacer ver más la presencia humana que la muerte, provocan igualmente emociones que tocan profundamente nuestra sensibilidad. Serrano es un artista hispano, nacido en Nueva York, cuyas series de fotografías más conocidas muestran retratos de nómadas (personajes errantes, vagabundos, solitarios, marginados, segregados de la sociedad), de personas del



7.37- Andrés Serrano. *Muerte a causa de una neumonía III*. 1992

Ku Klux Klan (lúgubres, funestos, disfrazados para ocultar su identidad), imágenes de fluidos corporales a veces unidos a imaginería religiosa y, lo que nos interesa, retratos de la muerte (que normalmente son muertes accidentales o por suicidio y asesinato). Todas ellas demuestran un interés por exponer aquello que no se

suele ver o que se nos oculta. Su serie sobre *La Morgue* recoge un grupo de fotografías de pequeños retazos del cuerpo muerto. Éstas, muchas veces aparecen como composiciones estudiadas, donde el color es utilizado por medio de telas que normalmente tapan los ojos, la cara o quedan debajo del cuerpo, velando así estas partes, quizás para ahuyentar la realidad, variando la imagen, para crear y fomentar la estética artística. Siempre capta fragmentos, porciones de muerte, para reflejar aspectos de ésta de diversas formas, pero que siempre remarcan la inmovilidad y la quietud en su misteriosa apariencia. De estos fragmentos destacan, impresionantes, varias manos aisladas.

Serrano encuentra⁵ esas manos que su cámara capta, pero él elige los encuadres que le interesan, con una intención determinada que da importancia tanto a la plástica como al concepto. La imagen artística que consigue no pierde totalmente su realidad pero si atenúa su dureza. De este modo, hace que una visión, normalmente desagradable, adquiera una belleza insólita y misteriosa, pero siempre turbadora.

Una pequeña mano con un cartón envolviendo su muñeca, que seguramente recoge sus datos identificativos, nos descubre, ante nuestro asombro, la muerte de un niño en la obra *Muerte a causa de una neumonía III* (il. 7.37), de



7.38- Andrés Serrano. *Acuchillado I*. 1992



7.39- Andrés Serrano. *Acuchillado II*. 1992

1992. La mano llena toda la imagen,⁶ es el tema principal, y en ella se recrea. Su quietud, placidez y accesorios ejemplifica irremediabilmente la triste muerte. Su contemplación conmueve interiormente, aún más por ser la de un niño, pues siempre parece una muerte más injusta, tocando más fácil y rápidamente nuestro sentimentalismo. Esta mano plácida nos enternece en su delicada pequeñez, y a la vez nos turba cuando caemos en que es una mano estancada en su crecimiento.

Parece que al artista le gusta mostrar esos aspectos de la vida que no vemos a menudo, sobre todo los referentes a la muerte, con imágenes que normalmente se nos ocultan. Es la muerte, muchas veces, esa desconocida con la que convivimos aunque de una manera alejada, y que Serrano se atreve a mostrar con múltiples apariencias. Pero únicamente vemos partes. Y con eso basta, sabemos que el cuerpo está ahí detrás, continuando la figura corporal del cadáver. En este caso, el fragmento es un encubrimiento en cierta medida, no te muestra lo peor. Aún así, la muerte está presente, no se olvida, duele y molesta, aunque su visión espeluznante se vea contrarrestada por el tratamiento estético y por no ver la forma en su totalidad.

Las partes, como ya hemos visto, son muy expresivas, muestran figuradamente el todo. Y es de esta forma, viendo únicamente partes, que aceptamos su visión con un poco más de naturalidad, o con menos estupor en principio, sin

duda nos asombran terriblemente, pero además las captamos de otra manera por contener un sentido artístico. Esto es más evidente si la obra pierde un poco su contexto como ocurre en *Acuchillado hasta la muerte I*⁷ (il. 7.38) y *Acuchillado hasta la muerte II* (il. 7.39) donde se muestran ambas manos de una misma persona. Estas partes importantes del cuerpo representan por sí solas la muerte, y a la vez, adquieren nuevas connotaciones cuando Serrano, intencionadamente, las enfrenta para asemejarlas a *La creación del Adán* de Miguel Ángel (il. 6.17). Viéndolas con esa semejanza visual, disminuye, como decíamos, un poco su crudeza, y nos fijamos en sus valores estéticos a la vez que nos interesamos por su significado. Así, a esta imagen, en su similitud con una obra anterior, podemos darle sentidos más profundos relativos a la trascendencia del comportamiento del hombre, pues al emular la mano del creador y la del creado, mediante las manos de una misma persona, nos hace pensar sobre la idea de que el hombre se crea a sí mismo, y también crea su destino, que, en este caso, propicia su muerte. Esto último lo pensamos al observar que son las manos de alguien que ha cometido un acto delictivo, ya que sus huellas dactilares han sido impresas de tinta en un reconocimiento policial tras la muerte, también porque antes de variar la posición de esta obra la tituló *Las manos del criminal*. Por otro lado, sus dedos manchados quizás nos pueden recordar al estado de una mano creativa manchada de pintura. Pudiera ser que esto, su postura y simbolismo le llevaran a enfrentarlas para simular una mano generadora de vida y otra receptora de vida. Pero estas manos inmóviles, como dejadas, tienen un corte en cada muñeca, aspecto que rápidamente asociamos al suicidio y nos turba, pero que, por el título, seguramente forman parte de las múltiples heridas de ese cuerpo que no vemos. Los cortes abiertos, y limpios de sangre, remiten al cese de fluidos tras el deceso. Todo parece pararse tras la muerte. Se sabe que los cuerpos muertos sufren transformaciones, no sólo las físicamente naturales, también las provocadas por las manipulaciones posteriores (autopsias), diferentes según las circunstancias de la muerte, hasta su descanso final. En cualquier caso, algunos escritos sobre Serrano hacen referencia a que el tratamiento de los forenses dejaban en el cuerpo muerto señales que le recordaban los estigmas de Cristo. Puede que esos cortes fuesen intervenciones posteriores a la muerte, o lesiones producidas antes de ésta. Sea cual fuese la causa, lo que resulta de interés es que la muerte muchas veces estigmatiza el



7.40- Andrés Serrano. *Suicidio por veneno de rata*. 1992

cuerpo y cambia su aspecto, como se puede apreciar en esta obra. Pero después de buscar el sentido de la imagen y de encontrar asociaciones, seguimos viendo la muerte, las heridas no dejan dudas de que se trata de un fragmento corpóreo de un cadáver, y así se nos muestran solitarias, tintadas, horadadas y sin vida.

Estas obras, llaman la atención sobre estas partes del cuerpo capacitadas para muchas cosas, ahora insensibles y desprendidas de toda competencia. Ya no hay posibilidad de funcionamiento, ya no agarran, no tocan, no se mueven, son manos paralizadas por la muerte.

Con las imágenes de Serrano se toma conciencia del cuerpo como esa apariencia vacía de la que se escinde uno tras la muerte, ese cuerpo que ya no tiene un control voluntario de su propia imagen y se muestra en actitudes, gestos, estados y posiciones diversas. Así sucede en *Suicidio por veneno de rata* (il. 7.40), que representa la fría muerte, y la congelación del cuerpo tras ella. El hieratismo y la involuntaria postura de un cuerpo deshecho de vida sacuden vivamente al espectador, y le producen un desasosiego interior. Los brazos y manos alzados en el aire, en su petrificación eterna, nos remiten a la inmovilidad de la muerte. Es el

último gesto, cargado de ausencia de movimiento. El bello erizado de los brazos aumenta el temor de ver tal imagen, es como si reflejase el espanto ante la muerte que, aunque por el título sabemos que fue buscada, parece que realmente asustó y aterrorizó a la persona, y que luchó finalmente contra ella. Como el mismo artista dice, en ese gesto *“parece como si ella está combatiendo frente a demonios”* ⁸ Pero la imagen, en su composición y en su gesto corporal, también parece hacer de la persona una escultura, remitiéndonos de nuevo (como en la obra anterior cuya composición se acercaba a de una obra pictórica anterior) a una apariencia artística que mitiga el espanto en nuestra psique.

Serrano capta realidades, a veces adornadas con telas, a veces minimizadas en encuadres muy estéticos, pero siempre son cuerpos inválidos de alma, simple materia de incontrolada expresión. Lo que consigue Serrano es que las visualicemos desde otra óptica, la artística, que las hace perder parte de su crudeza. En su contexto y situación resultarían un espectáculo espantoso de ver, pero el tratamiento plástico y compositivo transmuta de algún modo una realidad terrible. La transformación de esa realidad sólo es posible mediante el arte.

7.3- LA HUELLA DE LA MANO.

7.3.1- El signo de identidad que manifiesta la presencia del artista en su obra.

La huella de la mano es un signo de identidad, una marca que representa la totalidad del hombre. Las líneas y surcos de la huella de la mano están inscritos en ella desde antes de nacer, y vienen determinados genéticamente. En ellas hasta parece ser que viene inscrito nuestro futuro. La huella es completamente individual, distingue a cada individuo, lo singulariza.

En algunas obras, ya sean pinturas o esculturas, el artista estampa su mano dejando una señal sobre el material, lo que manifiesta su presencia. Una presencia reconocible que se asocia al hombre, pero que por tratarse de un artista



7.41- Pablo Picasso. *La mano de Picasso*. 1943.

también lo representa como creador. Éste deja su marca en un gesto de unión con el material, involucrándose completamente en su creación, hasta con el tacto de su piel y el peso o la fuerza de su mano. En este acto creativo en el que el artista parece fundirse con el material, se observa algo más que la intención de mostrar su huella, pues con ello parece querer dejar algo de sí mismo en la obra.

La impronta de la huella del artista no es sólo el reflejo de una parte de su cuerpo, le representa enteramente. Es una proyección de él, una especie de registro que es como su firma.

Hay que tener en cuenta que las manos son la herramienta de trabajo del artista, ellas le permiten crear, y al mostrarlas mediante su huella podemos entender que se está recalcando su trabajo manual. A su vez expresa la importancia de la mano por ser uno de los elementos clave en el trabajo del artista.

El artista, por otro lado, al estampar su propia huella pone en evidencia el gesto creador, pues ella representa también la acción, en la que se implica totalmente, y mediante la cual, parece marcar ese territorio que le pertenece.

Picasso además de hacer vaciados de su mano, como se ha visto anteriormente, también estampó su huella en el barro, haciendo posteriormente la reproducción en escayola. A esta obra la llamó "*La mano de Picasso*" (il.7.41). Ésta no es sólo su marca, le representa totalmente, como hombre y como artista. Ejecutando sus manos o sus huellas las convertía en obras de arte, lo que significa la importancia que las daba, algo lógico pues ellas, como venimos diciendo, simbolizan la capacidad creadora del artista.

Miró igualmente estampa su mano en sus obras. Para sus esculturas, recoge todo tipo de objetos que después compone de manera espontánea y en



7.42- Joan Miró. *Bajo relieve*. 1971

los que posteriormente realiza signos. En estos signos se manifiesta la expresividad gestual del artista, que necesita marcar sus obras con un último gesto que las completa. Estas señales que Miró realiza en el material pueden ser materializadas gracias a sus manos, que por medio de sus movimientos manuales dejan un registro sobre el material. Este registro, por tanto, corresponde a esa acción que ejecuta al crear. Y ¿qué registro representa totalmente la acción de crear? El registro de su propia huella.

Miró tiene una obra llamada *Bajo relieve* (il. 7.42) que es un relieve realizado en bronce donde se

muestra la huella de su mano. Volvemos a ver en ella un signo identificativo del artista, que le singulariza como hombre pues es una marca individual e irrepetible. Al incluirla en la obra el artista parece dejar algo de sí mismo, algo que sabe perdurará en el tiempo, como explica Jacques Dupin:

*“La huella de la mano tiene para Miró profundadas resonancias (...) es la afirmación del negativo al mismo tiempo que la marca del hombre y su permanencia.”*⁹

La huella estampada en el blando material (barro o arena especial para fundición) queda registrada en negativo. Pero como podemos observar en las dos obras comentadas, tanto Picasso como Miró, tras el proceso de diferentes técnicas artísticas relativas a la escultura, la muestran en positivo. Así, la huella se nos presenta hacia fuera, en lo que parece ser un intento por parte del artista de ha-



7.43- Bruce Nauman. *Espacio bajo mi mano cuando escribo mi nombre*. 1966

cerla sobresalir de la obra, no sólo físicamente dándole toda la importancia, sino para hacer notar fuertemente la presencia del creador en su propia obra.

Un singular ejemplo de huella es la obra *Espacio bajo mi mano cuando escribo mi nombre* (il. 7.43) de Bruce Nauman. Es el molde en cera de las huellas que ha ido dejando la mano del artista al ir escribiendo su nombre. Nos está hablando de las acciones que se realizan en un espacio y en un tiempo, mostrándonos la huella, normalmente invisible, del gesto, y que en su obra cobra realidad. Es una reflexión del artista y sus gestos, que son

únicos e irrepetibles por otro lado, ya que sería imposible realizar otra obra igual, pues jamás su mano volvería a moverse exactamente igual. Pero las numerosas huellas se han ido generando al escribir su nombre, otro signo de identidad de la persona, por lo que, está relacionando el gesto con la identidad.

En el apartado anterior ya comentábamos que en la obra de Antoni Clavé son recurrentes los relieves de guantes y los contornos, huellas o fotocopias de manos, y que en estos el simbolismo de la creación estaba presente. Pero éste simbolismo se hace más evidente cuando realiza series-homenaje a artistas como Picasso, el Greco o Gaudí. Los elementos alusivos a la mano están en la mayor parte de estos cuadros que homenajean tanto al artista como a sus creaciones, mostrando el gran valor de ellas, como vehículo que permite crear, que forma parte del acto del artista y que demuestran su habilidad en su prodigioso hacer. Será la huella lo que aparezca en algunos cuadros homenaje a Gaudí y en la mayoría de los que homenajean al Greco, incorporando así un signo de identidad que señala al artista y a la vez lo manifiesta.

La estampación de la huella de su propia mano es una característica en su serie *Homenaje a Doménicos Theotokopoulos*. Está presente en casi todas

estas obras de los años 1964 y 1965. La mayoría nos recuerdan a ese *Caballero con la mano en el pecho* que pintara el Greco, pues su contenido es similar ya que representa a un personaje con una, a veces con dos, manos a la altura del pecho. Con este referente Clavé crea obras muy personales donde un sujeto creado de forma abstracta y sintética, le sirve de excusa para mostrar individuos impersonales que pueden corresponder a caballeros del tipo que pintaba el Greco, o a este mismo incluso. Pero no es el retrato lo que interesa a Clavé, éste no es el argumento esencial de estos cuadros, como sí lo era antiguamente, es de nuevo una alusión a la obra y al artista lo que nos encontramos al contemplarlos. Mediante la temática y composición del cuadro alude a la obra de este pintor; a su persona como artista. Lo hace, creemos, al introducir esas huellas de manos que tanto destacan, y que son las suyas, las de otro pintor. Inevitablemente se repara en ellas y se buscan explicaciones a su existencia. Se encuentra por lo menos una intención de representar de alguna manera las facultades creadoras y expresivas que las manos contienen, ya que se está homenajeando a un pintor, que hace uso constante de ellas al pintar, y como hemos dicho ya en otras ocasiones es la herramienta que le permite crear. Representar la mano mediante su propia huella siendo ésta un signo de identidad personal, se convierte en un acto que transmite una parte de su personalidad al lienzo, su personalidad artística en este caso, con lo que no está representando únicamente la mano del personaje, también la del Greco y la suya propia como creadores. Para Pierre Seghers en estos cuadros parece transmutarse Clavé en el Greco y viceversa:

*“Otra vez aparece la mano prodigiosa del pintor de Toledo. En primer plano. Sobre el fondo verde-bronce, en el oro viejo del esplendor antiguo -¿es el Greco, es Clavé?-, el pintor se ha grabado a sí mismo en el azogue tachonado de los espejos.”*¹⁰

El gesto creativo de estampar la mano haciendo aparecer la huella nos habla inevitablemente de la creación, de la implicación del artista en la obra, de la conexión profunda que se establece entre ellos y, en el caso de los homenajes, también se intuye una intención de recalcar la huella que deja el artista en la historia del arte.



7.44- Antoni Clavé. *La mano*. 1965

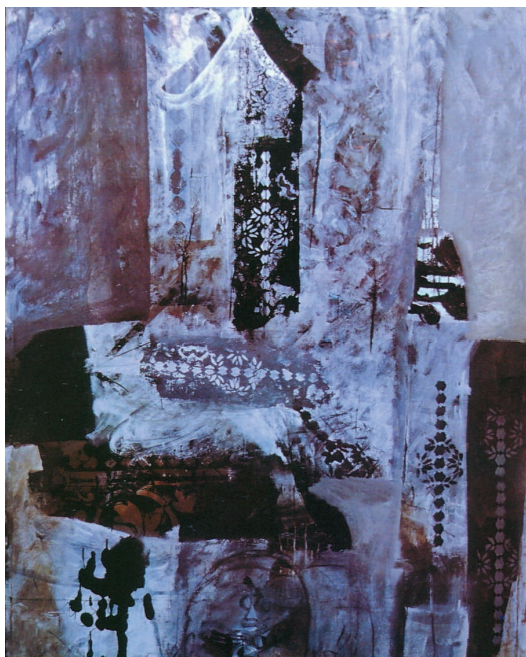
En otros cuadros de esta serie como *Siempre la mano*, *Homenaje a Doménikos Theotocopoulos* o *“Caballero” en fondo negro*. Los títulos también revelan la importancia que toma la mano en este homenaje. *Siempre la mano*, ¿no es éste un título que muestra abiertamente un interés por estas extremidades superiores del cuerpo que permiten crear, que acompañan siempre a un artista en su trabajo diario? Creemos que así es, y que por tanto es significativa la abundancia de títulos que los nombran.

Estas obras evolucionan, la composición es un referente que le permite divagar libremente en el campo creativo, la imagen se transforma cada vez más enriqueciéndose con matices y sutilezas dentro de un mundo fugitivo e inaprensible nacido de la imaginación del artista. Y las huellas siguen allí, remarcando su existencia, ahora hacia un lado, ahora hacia otro, sueltas o por pares, como la marca fantasmal de una presencia.

El artista pinta su mano de blanco o de negro y las imprime una o dos veces y en diversas posiciones dotándolas de un lenguaje propio que solo él conoce. La posición predominante es la mano derecha sobre el pecho como podemos observar en su obra *La mano* (il. 7.44). En este caso es de color blanco y aparece un poco difuminada y como si hubiese arrastrado un poco la mano mientras la colocaba en esa zona, pero esto es un poco anecdótico en el sentido que responde a la técnica. Lo curioso es que esa es la posición representada también en el cuadro del Greco que mencionaba anteriormente, y que aparece igualmente

Llega un momento en que la diversidad de posiciones de la huella en el lienzo parece convertirse en un juego privado en el que se recrea. Clavé prueba de una manera, de otra, pero su marca siempre está allí convirtiéndose en un lenguaje gestual que nos invita a reparar en él. En *El hombre sin rostro* se da otra posición de las huellas, en este caso una está colocada en horizontal sobre el pecho y otra en vertical un poco más abajo. También la observamos en *Dos manos*, *A Doménikos T.* o en *Mano blanca-mano negra*. Es una postura curiosa que en el lenguaje gestual de las manos estudiado en psicología, en la rama de la comunicación no verbal, tiene muchas interpretaciones. Por un lado la mano en el pecho hace referencia al individuo, es una manera de identificarse, de hablar de sí mismo. Mientras que la otra mano puede ser un gesto que pide la espera del observador ante la comunicación personal que el personaje va a hacer. Igualmente, enseñar la palma de la mano se identifica con decir la verdad, con ser honesto en lo que se está comunicando. No hay que olvidar que ésta es la postura que toma la persona que esta haciendo un juramento. Por si esto fuera poco en la iconografía cristiana la mano levantada hacia el espectador es un signo de bendición, y en las tipologías de gestos utilizados en el arte hindú es muy utilizado en sus representaciones artísticas expresando sosiego y ausencia de temor. En estos casos que mencionamos es la mano derecha la que se levanta, y podemos ver que en los cuadros de Clavé la mano levantada corresponde a la mano izquierda del personaje, pero a la derecha del artista, por lo que no creemos que tenga mucha relevancia a qué mano corresponde, lo que realmente interesa es la intención que representa. De todo esto se puede sacar todo tipo de conclusiones, pero en esencia lo que consigue el artista con este gesto es que el personaje hable de sí mismo, y manifieste una existencia más real por medio de las huellas, pues son como la sombra del hombre. Pero a la vez es la sombra del artista (sea el Greco o Clavé) que se nos muestra en esas marcas que son un reflejo de él mismo y que por otro lado evidencian el gesto creador como ese acto sincero que le involucra en la obra, dejando en el lienzo siempre algo de sí, una parte de su interior y de su visión personal del mundo.

Estampar la huella, por otro lado, es un acto creativo que también identifica al artista como creador, y refleja tanto su presencia como su actividad. Su presencia, al incorporar un elemento identificativo como es su propia huella y que lo hace



7.45- Antoni Clavé. *Recuerdo del año 1928*. 1968



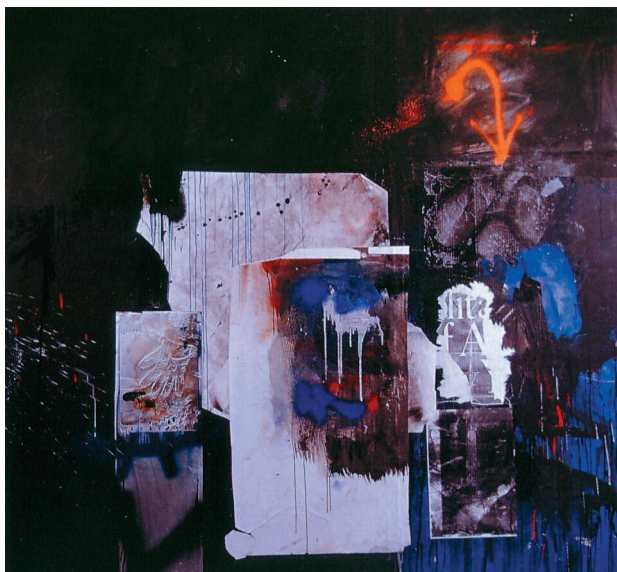
7.46- Antoni Clavé. *Cuadro juguete III*. 1989

partícipe de la obra; y su actividad, porque es un hecho artístico que pretende configurar una imagen plástica.

Sobre estos aspectos parece que reflexiona la obra de Clavé, reparando en los artistas, su obra y su actividad, emulando su obra e incorporando una huella que es también la del artista y representa la marca de una autoría en la que se recrea y a la vez homenajea. Clavé, imaginamos, es consciente de que las obras de los artistas que con gran admiración homenajea quedarán para siempre como parte de las imágenes del arte de su época. Y eso parece hacernos ver al marcar con sus huellas estas obras, señalándolas de alguna manera, resaltando la importancia de la obra del artista. Igualmente, introduce sus huellas en algunos cuadros de los años 1968 y 1969 cuyos títulos aluden a obras de Gaudí o lo homenajean. Estos, llenos de cenefas y motivos decorativos, insinúan su obra. Y la huella, como en el cuadro *Recuerdo del año 1928* (il. 7.45) vuelve a reparar en la expresión singular y propia del artista, que lo caracteriza y diferencia de los demás, como esa marca artística que deja en su momento y para la historia del arte.

Cuadro juguete III (il. 7.46) de 1989, es otra obra de Clavé realizada con cordeles, telas, papeles recortados, pintura y una fotocopia de una mano. Como si de un juego infantil se tratase, compone de manera esquemática esa figura humanoide hecha de pedazos. Lo que más diferenciamos es el cuerpo, la cabeza sólo puede intuirse en un espacio que nos puede parecer el espacio mental, plagado de sensaciones. En esta composición que como en un puzle parece reconstruir a un hombre, se ve a la derecha una mano humana compuesta por la superposición de dos fotocopias en blanco y negro. Una mano extraña pues la componen dos mitades distintas y a diferente escala. No se sabe si es la fotocopia de su propia mano, lo que podría llevar a analizar el cuadro desde otra perspectiva, pero creemos que no es necesario en este caso porque encontramos otros sentidos relacionados con su forma de trabajar. Clavé con la constante integración de elementos en el cuadro como singularidad de un artista tan experimentador, compone desde la fragmentación integrando todos los elementos con gran habilidad llegando finalmente a la creación. La mano que aparece es un reflejo de la realidad, es una copia de la huella, y la huella es ese signo de identidad que le hace único. Es como si en esa mano fotocopiada hubiese más verdad que en toda la complejidad restante que conforma ese hombre, ese hombre que además de fragmentado es reconstruido como una marioneta. Pero su significado hay que entenderlo dentro del sentido global de la obra por la curiosa mezcla que en ella se produce. Es una obra peculiar pues en ella, la figuración, la abstracción, la síntesis y lo gestual se mezclan como emulando esa realidad cambiante y compleja que nos rodea, y que en este caso se manifiesta en ese hombre hecho de realidades y fantasías.

Los viajes que realiza Clavé no lo dejan en absoluto indiferente, más bien influyen decididamente en su obra y son el desencadenante de series completas. Al igual que cuando vuelve de Japón sus cuadros se llenaron de la influencia oriental, cuando regresa de Nueva York sus obras contienen el influjo de lo que quizás más le sorprendió allí, los graffiti callejeros realizados por manos anónimas que imponen su necesidad de expresión y que a veces buscan cierta popularidad social, y los carteles que pueblan los muros y transforman la apariencia de la ciudad. Mientras que en la serie de Japón primaba una recreación de la destrucción y



7.47- Antoni Clavé. *Collage visto en Nueva York*. 1989

la construcción que abocaba en un orden referente a la mudez y al vacío, en la serie de New York parece ser que desemboca en la saturación y el caos de lo lleno. Un caos que evoca al gesto del hombre que lo provoca por medio de la inclusión de referencias a la mano. La abundancia de elementos en los muros plagados de carteles y pintadas superpuestas que allí ve, que muestra una parte de la sobrecarga de información que inunda la sociedad y la desnaturalización del entorno urbano, parece una clara influencia al ver estos cuadros que así se componen. En *“Collage visto en New York”* (il. 7.47) papeles pegados y pintados, un cartel medio arrancado, huellas de spray de color como alusión a los graffitis, manchas y chorreones de pintura, con predominio del negro y del blanco, forman parte de una composición un tanto oscura y siniestra que parece un sinsentido, emulando esos muros de ciudad que se llenan de cosas aleatoriamente y que cambian, con ciertos límites, el paisaje urbano. Un pedazo más pacífico en la anarquía imaginativa de este espacio, parece ser ese papel blanco con el relieve de un guante, y la fotocopia en blanco y negro de dos manos como superpuestas, que están a su izquierda. Quizás se pueden ver como esos restos fragmentarios de carteles, pero la presencia de la mano en forma de huella es también una manera de dejar constancia de la huella del hombre, participe en la creación. Muestra por tanto un rasgo de humanidad en estos muros, en este caso en el lienzo, poniendo de relieve la relación entre la acción y el resultado. Esas huellas quizás representan lo que le han hecho posible y le han configurado, las manos del artista, pues existe tal como es por la actividad creadora que con ellas realiza el artífice. En el caso de los muros las metamorfosis que sufren responden a “mil manos” que actúan sin fines estéticos poniendo, quitando, pintando..., (exceptuando los graffiti que en sí tienen una

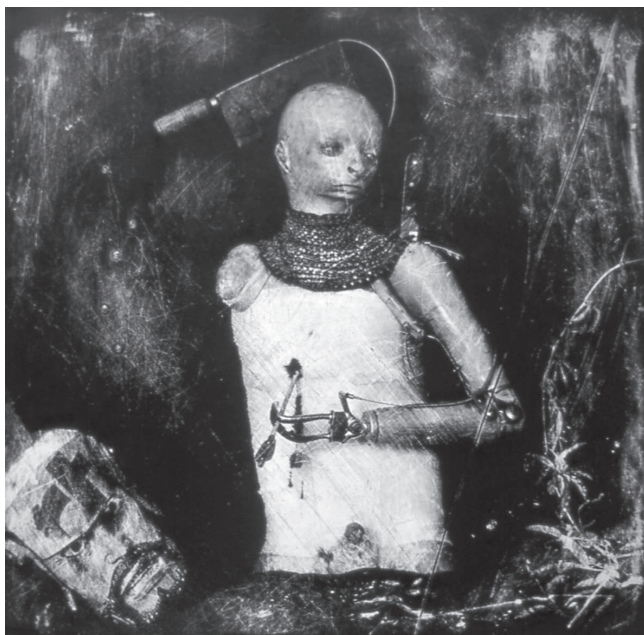
estética particular y propia), pero cuya actividad origina una imagen en el entorno. En Clavé, la estética y la composición están necesariamente presentes al tratarse de un artista cuyo conocimiento del medio y control del espacio, le permite actuar con absoluta libertad. Pero sigue aludiendo al caos de la actividad aleatoria y esas manos que aparecen las contemplamos como las huellas de la identidad, la certeza de que corresponde a un acto humano. También tiene correspondencias con esas firmas que tan a menudo observamos en los muros, firmas que nacen de una necesidad de identificarse en un entorno urbano donde el individuo es a veces un elemento impersonal englobado en una sociedad superpoblada. Esas firmas suelen ser de personas que pintan graffitis, pero otras veces responden a una necesidad, normalmente juvenil, de hacerse notar, dejando su marca en un territorio. La fotocopia de mano que integra Clavé en esta obra, en nuestra opinión puede equivaler a esa firma del artista de la calle, es su huella y le representa como hombre y como creador, al igual que también equivale a la acción del hombre en general que con su actividad transforma su alrededor. Por otro lado, el relieve de guante es más bien una marca que identifica únicamente al artista, pues es un elemento característico en su obra.

7.4- LAS PRÓTESIS DE MANO O BRAZO:

7.4.1- La prótesis: elemento que muestra y suple las carencias del hombre.

Las prótesis son diseños artificiales que emulan lo natural, y reemplazan aquella parte del cuerpo que se ha perdido. Estas suelen servir para sustituir, en parte, la funcionalidad que tenía el miembro ausente, mermado o malogrado, o para disimular cualquier falta del cuerpo. Son en principio un sustitutivo corporal que suple esa carencia del hombre, pero que a la vez, en su presencia, también las deja ver.

Las prótesis de mano o brazo son aparatos de articulación mecánica que gracias a la tecnología pueden ser sencillos o muy sofisticados. Éstas reparan, en



7.48- Joel Peter Witkin. *Un santo oscuro*. 1987

cierta medida, tanto el vacío formal de ese miembro como su movilidad. Pero su aspecto resulta generalmente poco estético y en ocasiones, se puede decir, que presenta al hombre como una mezcla de hombre-máquina.

Su muestra en el arte puede provocar distintas emociones, aunque siempre es una imagen que produce compasión o pena cuando se retrata a una persona que

realmente necesita esa prótesis. Y es que la prótesis sigue mostrando el déficit corporal que sufre el cuerpo, pues aunque ocupe el espacio de aquella parte del cuerpo perdida, delata su vacío. Pero el arte puede transformar la realidad y los sentimientos ante este tipo de imágenes, aunque no disminuidos demasiado, pueden ser contrarrestados por la magia de la estética artística, como hace Joel Peter Witkin.

Witkin ha transfigurado al personaje de *Un Santo oscuro* (il. 7.48) convirtiéndolo en una especie de mártir. Ha humanizado su efigie anormal, clavando una flecha en su torso, simulando un San Sebastián moderno que sufre, en y por la corporalidad su destino, y reponiendo su cuerpo con una prótesis de brazo, que le aporta una capacidad que no poseía y con la cual ya no parece tan indefenso. Con esta mano protésica puede quitarse la flecha, puede defenderse. Witkin con este tipo de obras parece querer santificar a estas formas crueles de vida. Como dice: *“He consagrado mi vida a cambiar la materia en espíritu. Mi trabajo consiste en crear una autobiografía visual de lo que un hombre hizo para descubrir y glorificar el Espíritu en todas las cosas, para ayudar a convertir este planeta en altruista y protector.”*¹¹ Estas palabras nos demuestran su intención de cambiar el mundo,

nos enseña a mirar a través de la forma por medio del cambio de esta misma, para contemplar la belleza de todos los seres.

7.4.2- Hacia un hombre evolucionado por la técnica.

Las prótesis de mano o brazo pueden no ser tan sólo sustitutivas de una parte del cuerpo que se ha perdido, o de la que se carece de nacimiento, sino que pueden ser elementos acoplados al cuerpo que abogan por una evolución tecnológica que aumente las capacidades del cuerpo. Con esta idea también pueden ser mostradas en el arte.



7.49- Stelarc. *Performance: Structure / Substance*. 1990

En el mundo de la cibercultura encontramos al artista más relevante del Body-art Cibernético,¹² Stelarc, cuyos trabajos con prótesis corporales, uno de ellos en forma de tercera mano, reclaman la atención en este estudio. Para entender esta utilización característica en sus performances, hay que decir que sus postulados teóricos abogan por un hombre futuro mejorado por la ciencia y la tecnología. Considera que la evolución humana puede ser orientada por el artista, y él mismo transforma su cuerpo persiguiendo ese avance.

En su performance *Structure/Substance* (il. 7.49) Stelarc actúa con su *Cuerpo amplificado*, sus *Ojos láser* y su *Tercera mano* creando un espectáculo donde luz, movimiento, sonido e imagen se unen y parten de su propio cuerpo, un cuerpo “robotizado”. Stelarc aparece como un híbrido plagado de electrodos y

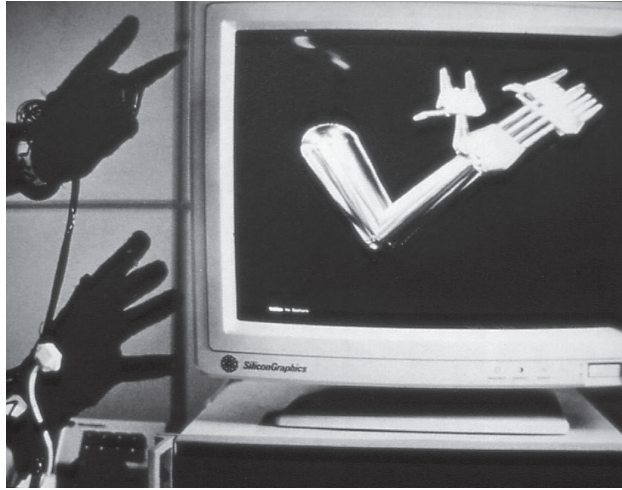


7.50- Stelarc. *El proyecto de la Tercera mano*. 1976-81

prótesis que representa su deseo de crear un hombre recompuesto, con mayores “poderes” físicos y mentales, un hombre evolucionado tecnológicamente. En esta performance una estructura con forma de jaula sobre sus hombros lanza pulsaciones de láser de argón, y de sus Ojos láser salen rayos de luz que traspasan la oscuridad, todo accionado según los movimientos de su cabeza y cara o del parpadeo de sus ojos y sincronizados con los latidos de su corazón. La performance va acompañada de todo tipo de sonidos provenientes de su cuerpo (válvulas y latidos del corazón, riego sanguíneo, laringe, pulso de un dedo, movimiento de su rodilla y ondas cerebrales) captados por micrófonos o convertidores de sonido. Pero uno de

los elementos destacables acoplados a su anatomía es la *Tercera mano* (il. 7.50), un miembro exterior al cuerpo que unido a su sistema nervioso actúa creando una especie de Ciborg. La Tercera mano está sujeta en su brazo derecho, fabricada en acero inoxidable y con una sujeción de material plástico transparente, es como la de un robot, tiene dedos y múltiples prestaciones. Ésta es capaz de agarrar y soltar, pellizcar y hasta puede rotar 290 grados en ambas direcciones. Su acción proviene de movimientos de los músculos abdominales y de sus muslos recogidos por señales de un electrocardiograma. Cuando el artista mueve estos músculos genera un tipo de movimiento en esta Tercera mano, actuando por reflejo. Su Tercera mano le confiere nuevas posibilidades de actuación incorporadas a su cuerpo y, con todos estos elementos ajenos, nos presenta un hombre, mejor dicho, un cuerpo evolucionado a voluntad. Paralelamente su brazo izquierdo también actúa, se mueve de forma intermitente, sin la voluntad propia del brazo, se puede decir

que está robotizado, sus movimientos son el resultado de descargas eléctricas de estimuladores musculares aplicados a los músculos flexores y bíceps. De este modo el brazo se mueve por sacudidas eléctricas que consiguen que su brazo se eleve y caiga o que su muñeca o dedos se doblen.

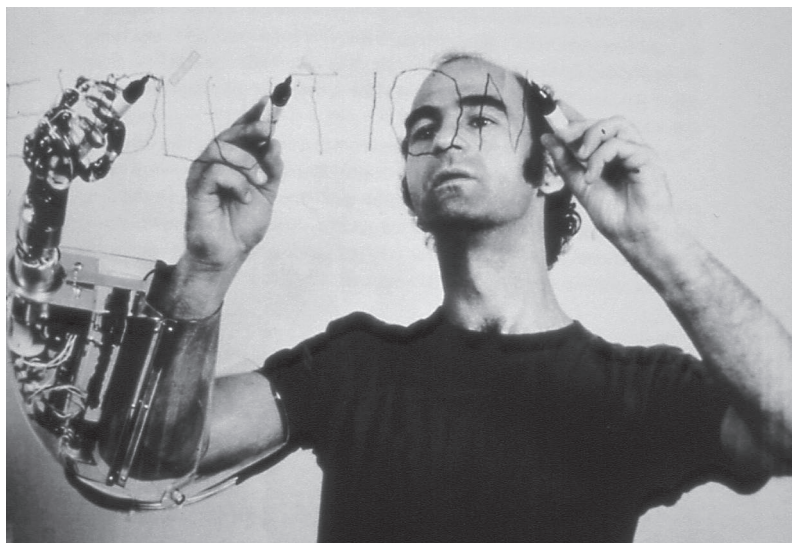


7.51- Stelarc. *El brazo virtual*. 1995

En algunas de estas actuaciones también aparece su Sombra vídeo, esto es, imágenes de él mismo tomadas en el momento, y que se proyectan en una gran pantalla, y que juega con ellas unas veces congelándolas otras superponiéndolas, etc. A veces, también se rodea de tubos de vidrio por los que circulan rayos de luz eléctrica, y cuya iluminación o centelleo depende de señales provenientes de su cuerpo. Su cuerpo, de este modo, genera movimientos involuntarios en otras partes de su cuerpo y en otros elementos acoplados a su cuerpo, y genera sonidos diversos que a veces son convertidos por sintetizadores, a la vez que crea juegos de luces generando una estética de ciencia-ficción.

No sólo la mente y por extensión su herramienta la mano configuran las obras, su cuerpo mismo se convierte en escultura viviente que genera creaciones nuevas a cada segundo. También decir que la prolongación de su cuerpo y la simbiosis de hombre-máquina que nos presenta Stelarc ejemplifica un proceso donde se funden controlador y controlado.

Por otro lado tiene actuaciones con su *Brazo virtual* (il. 7.51), un brazo generado por ordenador que responde a sus movimientos desde un ciberguante y con el que juega repitiendo los gestos de su mano. Pero en el ciberespacio puede ir más allá, y en la pantalla este brazo es capaz de estirarse infinitamente, girar sus dedos y muñeca de forma continuada, generar nuevas manos o crear líneas



7.52- Stelarc. *Manos escritoras*. 1982

y círculos con los dedos, una ilusión de realidad al servicio de la imaginación y de la voluntad del artista.

Manos escritoras (il. 7.52), de 1982, es una performance donde Stelarc escribe con sus manos y su *Tercera mano* a la vez, la palabra “Evolución”. Un miembro exterior al cuerpo, y dirigido por él, participa intencionadamente en la acción. La palabra subraya su visión futurista de la evolución humana. Hombre y máquina unidos piden lo mismo, y acentúan su visión de que ésta se podrá y deberá llevar a cabo con esta doble participación. Stelarc se plantea en sus escritos si nuestro cuerpo es una “forma biológica adecuada” ya que tiene limitaciones físicas y mentales. Las físicas son obvias, en cuanto a las mentales, se refiere a que no somos capaces de contener toda la información que nos llega. Él apuesta por un cuerpo mutado tecnológicamente que expande sus posibilidades de acción humana, tanto interior como exteriormente, y por mentes que soporten toda la información como un ordenador, lo que significa unos cuerpos amplificados que mejoran las prestaciones o cualidades humanas.

Stelarc, según Mark Dery, asegura que “*prótesis de alta tecnología, tecnología médica de control y cartografía del cuerpo conllevan la promesa de una evolución controlada -el resultado no ya de una mutación progresiva durante ge-*

neraciones sino de transformaciones somáticas tecnológicamente controladas."¹³

Su visión de control y modificación del cuerpo proviene de un nuevo entendimiento del cuerpo como objeto de diseño. Pero en realidad, hoy por hoy, los sueños futuristas de Stelarc sobre las posibilidades postevolutivas del cuerpo son visiones de ciencia-ficción, que sólo pueden existir el espacio virtual dados los límites fisiológicos del ser humano. Actualmente ya existen prótesis para suplir ausencias corporales, son instrumentos creados a partir de necesidades físicas a las que la medicina tecnológica pretende ayudar. Piernas y brazos articulados por diversos mecanismos, hasta ahora necesarios por deficiencias, podrán derivar en el futuro, en elementos accesorios acoplados al cuerpo por decisión voluntaria y no necesaria. Por ahora las prótesis de Stelarc conectadas a su sistema nervioso ofrecen movilidad en manos anexas al cuerpo, seguramente las investigaciones en este campo, en origen destinadas a la aplicación médica, podrán estar al alcance de cualquier persona sin necesidad de ningún defecto físico, como pasó con la cirugía estética, en principio surgida para superar defectos físicos evidentes, y en la actualidad al alcance de cualquier individuo que por diversas causas desee modificar su físico (como ocurre con Orlan, que reinventa su físico a tenor de las diversas estéticas que quiere evocar). En numerosos casos vemos como el arte contemporáneo se apropia de los avances médico-científicos y tecnológicos bebiendo de todas las fuentes que están a su alcance.

Sus teorías se resumen en la afirmación de que el cuerpo está 'obsoleto' y, según Dery, *"hay que verlo más bien como una estructura por controlar y modificar. El cuerpo no como sujeto sino como objeto, no como objeto de deseo sino como objeto de diseño."*¹⁴ En sus performances aparece como un ciborg, re-diseña su cuerpo y le otorga nuevas facultades, es el comienzo de sus sueños. Por ahora sus trabajos pueden parecer ensayos, pero nos permiten desarrollar nuestra imaginación, a la vez que enriquecen nuestra visión del arte y, por otro, lado modifican nuestro concepto del cuerpo moderno. Es también otro concepto de artista, el que promueve cambios desde su cuerpo para percibir y reflejar otra realidad dentro del ámbito artístico.

Los trabajos de Stelarc nos permiten contemplar un cuerpo nuevo donde

ciencia y arte se unen en la ilusión de un hombre evolucionado, abriendo nuestra mirada a estéticas claramente modernas. Por un momento seduce la idea de poseer varios brazos, como esos dioses hindúes que veíamos en el capítulo dedicado al arte oriental. No estaría mal poder hacer, con esos brazos de más, varias cosas a la vez, y tener más capacidad de acción. O también sería fantástico poder aumentar nuestra capacidad física y mental, esto último sobre todo. La imaginación lo concibe todo. El arte también. Pero, por otro lado, estas posibilidades provocan cierto temor, ¿no nos convertiríamos en monstruos? Desde luego estos planteamientos artísticos de Stelarc nos hacen pensar sobre la clase de seres humanos que queremos ser.

7.5- LA AUSENCIA DE MANO O BRAZO. LA EXPRESIVIDAD DE LA CARENCIA.

7.5.1- La influencia del arte clásico griego. La belleza del cuerpo imperfecto.

El arte escultórico griego y romano, tal y como nos ha llegado, en numerosas ocasiones presenta figuras rotas o mutiladas por el tiempo. Esto ha producido en nosotros la asimilación de estas imágenes incompletas, por lo que a veces ni siquiera nos paramos a pensar la forma de estos fragmentos de cuerpo desaparecidos y las contemplamos como una unidad. Éstas son un ejemplo de ausencia, de falta de miembros, pero carente de sentimientos expresivos dolorosos que, además, en su apariencia transformada, contienen en sí mismas caracteres estéticos propios cuya singularidad les confiere una belleza especial. Así, por ejemplo, el tan conocido *Hermes con el Dios Dionisos niño* (il. 5.18) se nos aparece igualmente hermoso sin esos brazos cuya mano ofrecía uvas al niño. En esta ausencia entra el poder de nuestra imaginación, que si queremos puede ver la imagen completa, aunque, normalmente, ni siquiera nos lo planteamos. Las esculturas clásicas encierran cierta magia en su insuficiencia, y no produce rechazo, ni ningún tipo de angustia, ver que les falta un miembro importante, una parte de su cuerpo, pues son imágenes, generalmente, aprehendidas en nuestra

mente hace tiempo y cuyas carencias sabemos que son fortuitas.

Los artistas del siglo XX que miran con gran interés el arte de otras épocas y culturas, se empapan de sus diversas estéticas, lo que hace que no sólo el arte evolucione por sí mismo, (por los cambios sociales, intelectuales, morales, culturales, etc. de la humanidad que hacen que el arte se modifique, progrese y desarrolle, más o menos, paralelamente a estos cambios), sino también por las influencias que ese mirar genera, transformándolo y enriqueciendo la diversidad artística.

El arte clásico será un referente o una influencia para algunos artistas del siglo XX, que retomarán su imaginería o se inspirarán en su aspecto estético erosionado (fragmentado y mutilado) al configurar su obra, pero siempre con las originales transformaciones que su peculiar visión y estilo contemporáneo producen, aportando nuevos modos de expresión muy significativos y enriquecedores para las disciplinas artísticas de este siglo.

Las pérdidas formales más habituales que han sufrido las esculturas clásicas son generalmente las extremidades del cuerpo, las manos y los brazos son quizás las más numerosas. También abundan las pérdidas de cabezas, o las narices de éstas, así como los trozos de cuerpo y de ropajes. Estas pérdidas, como decíamos, no alteran el ánimo del observador, son asumidas con naturalidad y es más, no restan valor artístico ni belleza a la obra. Hasta en un fragmento podemos intuir la forma total y ver el exquisito trabajo de la talla, su armonía en las formas, su finura y perfección. Estas esculturas deterioradas, son la muestra que nos queda del arte de una época y de una cultura, y su ruinoso aparencia, es un rasgo más que las caracteriza y que a la vez las muestra más hermosas a nuestros ojos contemporáneos.

Con esta influencia que comentábamos, no es de extrañar que en el arte del siglo XX encontremos numerosos torsos y figuras humanas incompletas. Pero las figuras sin brazos y manos, ahora sí, tendrán una manifiesta intención en su existencia. La ausencia se carga de significado. Los artistas expresarán en ellas todo tipo de sentimientos, siendo la ausencia un rasgo fundamental en la obra de



7.53- Joel Peter Witkin. *Hermes*. 1981

arte que la contiene, y que se pronunciará también con diversos significados para el espectador.

La belleza plástica de la forma humana mutilada se mezclará, por tanto, con el simbolismo, por lo general duro, que ésta expresa, pero que, como iremos viendo, tendrá también acepciones menos tremendas, en lo que se refiere a carencias de manos o brazos.

El referente clásico y, más aún, la evocación de sus modelos es claramente apreciable en la obra del fotógrafo Joel Peter Witkin. Un artista, al que hicimos referencia en el primer apartado del capítulo, que se sirve de personas con anomalías físicas o con cuerpos mutilados, (además de cuerpos muertos, de hombres o de animales, y fragmentos de estos, entre los que hay manos), para componer sus fotografías. Las esculturas sin brazos serán su gran inspiración, a las que intentará emular con un enfoque muy personal. Lo peculiar de su arte es que utiliza el ideal griego de belleza para suplir, de alguna manera, las carencias físicas reales de estas personas, pues al mostrarlas con esa estética clásica consigue reducir el dolor que estas imágenes suscitan y a la vez las idealiza.

Un ejemplo especialmente obvio de recreación particular del arte clásico, y ya entramos de lleno en el tema de la ausencia con algún ejemplo visual, es su *Hermes* (il. 7.53), obra de 1981, que es un calco del *Hermes con el Dios Dionisos niño* (il. 5.18) de Praxíteles del arte clásico griego, que el artista ha traído a la modernidad con su singular visión. En esta obra un individuo posa, al igual que la estatua, sujetando lo que parece ser un niño, o un feto, que está sobre un

pedestal. Witkin imita una imagen artística anterior, pero en este caso su otro brazo inexistente es realmente un brazo mutilado, pues se trata de una persona real. Es así como evoca la imaginería clásica que profusamente ha sufrido las amputaciones del tiempo o de los hombres, pero lo hace por medio de personas reales, consiguiendo elevar su categoría humana de disminuido al crear una imagen artística de inquietante belleza.



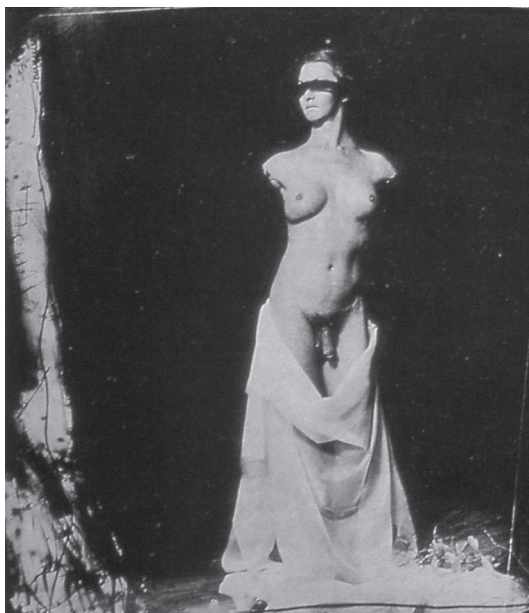
7.54- Joel Peter Witkin. *Lisa Lyon*. 1981.

Una imagen que equipara a la persona con un Dios mitológico griego y con una obra de arte. Esto será más obvio en otras obras donde se ve claramente que son cuerpos tullidos.

La única diferencia entre estas dos imágenes se aprecia en la mirada, mientras que el Hermes clásico miraba al niño, el personaje que retrata Witkin mira directamente al espectador, quizás para reencontrar miradas y cambiar visiones, quizás para afirmar: “soy un cuerpo dotado de belleza clásica”.

Como curiosidad, anotar que la persona está pintada de blanco, lo que consigue eliminar vagamente su carnalidad, para acercarla a la apariencia escultórica que se define sobre la fina piedra de un mármol blanco.

Esto mismo sucede en *Lisa Lyon* (il. 7.54), obra de 1981, cuyo aspecto blanquecino enfatiza la apariencia escultórica que Witkin pretende dar. Es otro ardid del artista para asemejar el cuerpo al de una obra de arte, en lo que parece ser un juego, muy serio y efectivo por otra parte, sobre la percepción. Esta mujer, elegantemente recostada, falta de manos, pies, y parte de la cabeza, parece saca-



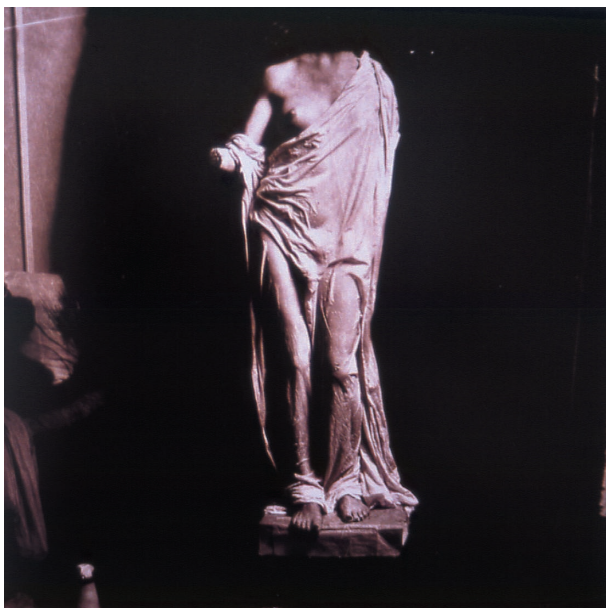
7.55- Joel Peter Witkin. *Madame X*. 1981.

da del tímpano de un templo griego. Estas ausencias, que quizás también han sido retocadas en el negativo, nos transportan tan rápidamente a la imaginería clásica, que fácilmente desaparece cualquier sensación de desgarramiento interior por estar ante un cuerpo privado de tales atributos. Es tal su belleza, que el dolor desaparece.

Las analogías con las Venus clásicas son evidentes en *Madame X* (il. 7.55), y más concretamente con la *Venus de Milo*. Nuevamente una per-

sona sin brazos es estetizada hasta tal punto, que allí donde el espanto de ver a un semejante tullido, se transforma en otro tipo de emociones al reaparecer ante nuestra mirada un cuerpo de renovada y extraña hermosura. Un elemento que choca y singulariza aún más la obra, es la presencia de órganos sexuales masculinos en un cuerpo de apariencia femenina. Witkin, en su interés artístico por los cuerpos diferentes, busca para sus obras personas con todo tipo de anomalías (cuerpos deformados, con alteraciones, con falta de miembros, etc.) entre los cuales entran los hermafroditas.¹⁵ Lo que está claro es que la elección de cuerpos diferentes a lo que se considera normal, es una preferencia formal del artista, cuya utilización hace que esos cuerpos no los veamos únicamente como rarezas de la naturaleza sino, muy al contrario, vemos como esos cuerpos toman valores artísticos al formar parte de una obra de arte, como igualmente señala Lee Fontanella al decir:

*“La asociación del modelo andrógino con el referente en el mundo del arte consagrado le presta un estatus especial al personaje, que posiblemente no disfrute en el mundo cotidiano.”*¹⁶



7.56- Joel Peter Witkin. *Venus Genetrix*. 1981

Creemos que así sucede y que además esta opinión es extensible a los demás sujetos con cuerpos anómalos que retrata Witkin.

Otra obra de Witkin titulada *Venus Genetrix* (il. 7.56), es casi realmente una escultura. La mano y la cabeza ausente no parecen importantes en una imagen tan poderosamente estática, con sus ropajes bien pegados al cuerpo. Aquí no sólo la fotografía es una obra de arte, lo representado nos parece que también lo es.



7.57- Joel Peter Witkin. *Picasso en los disparates de Goya*. 1987

Está claro que Witkin retoma modelos de la escultura clásica y los singulariza, pero también lo hace con la pintura de diversas épocas, Picasso, Arcimboldo, o Goya son algunas de sus fuentes. Hay que anotar que en las obras con esta inspiración se sigue notando la influencia de las obras clásicas mutiladas. *Picasso en los disparates de Goya* (il.

7.57), de 1987, es una obra de influencia pictórica. A primera vista, en un espacio recargado de mezcolanza indefinida resalta un personaje de manos amputadas que recuerda los Minotauros de Picasso, y que, dada su apariencia siniestra y



7.58- Joel Peter Witkin. *Sátiro*. 1992.

por el título, asociamos con los personajes esperpénticos de los Disparates de Goya. La presencia que subyace como monstruosa, de un individuo temible y poderoso en actitud dinámica, asusta; hasta los muñones, en uno de los cuales sujeta algo parecido a una máscara, parecen contener la fuerza de los puños más vigorosos. Simula ser capaz de todo en ese irreal mundo. Witkin ha hecho una puesta en escena que consigue paliar la debilidad de una carencia, y más aún, la ha dotado misteriosamente de cualidades poderosas.

De la imaginería pictórica y escultórica parece traído el Sátiro (il. 7.58), también de Witkin. En este caso, ha situado el personaje en un entorno natural, característica que recuerda la composición típica de un cuadro, y que, por otro lado, le va muy bien ya que un Sátiro es un monstruo o semidiós silvestre. Pero este espécimen mezcla de hombre y macho cabrío dado a la lasciva, aparece como vencido en una actitud un tanto pensativa y con laxa quietud, amplificada por la carencia de unos atributos tan serviciales como son los brazos. Donde está la omisión se sitúan sendas coronas de espinas que lo contemplan como un extraño ser de la naturaleza.

En principio, es un poco difícil no sentir cierto pesar al ver esta obra, ya que sabemos que el retratado es una persona real y que sus brazos ausentes deben ser una carga pesada en su cotidianidad, pues le privan de muchas cosas y hasta a él mismo le causarán dolor. Pero esta angustia que sentimos al contemplar la carencia, se va transformando cuando nuestra mirada empieza a ver la obra de arte en su totalidad, acercándonos a comprender lo que el artista pretende transmitir y viendo como la realidad se va tornando en un mundo imaginario donde



7.60- Joel Peter Witkin. *Bacchus Amelus*. S/f.

7.59- *Dios Pan*. Arte griego.

habita un personaje de fábula.

Los Sátiros¹⁷ eran también divinidades que los pintores y escultores griegos representaban en sus obras, pero vuelvo a insistir en el conocimiento del artista, que no sólo sabe de las obras del arte clásico sino también de su mitología, porque parece que en esta obra está representando a *Pan*¹⁸ (il. 7.59), el dios griego de los pastores y los rebaños (se puede ver un rebaño de ovejas al fondo de la imagen) y cuyos animales sagrados eran el perro (a su lado hay un perro) y el conejo. Las similitudes son claras al observar la escultura antigua del dios Pan, cuya figura ha perdido las manos, que sí tenía originalmente. Esta modificación formal no nos extraña al tratarse de una obra antigua, pero nos hace pensar que Witkin probablemente la conocía y le sirvió de inspiración para su Sático. Ya sabemos de su recreación del arte clásico, cuyos modelos renueva y cuyas carencias formales explota con su particular acento artístico como se puede ver, pero por medio de su original trabajo enaltece a la persona cuyo déficit corporal normalmente le distingue como un ser “diferente” en nuestra sociedad. Lo hace mostrándonos la grandeza de su unicidad, pues para él su rareza natural parece corresponder a la de un ser sobrenatural, un ser de leyenda mitológica, digno de

ser representado en una obra de arte.

Continuando con obras de este artista donde el cuerpo se muestra carente de manos tenemos muchos ejemplos, *Bacchus Amelus* (il. 7.60) es uno más. Es una obra donde el concepto escultórico y pictórico se unen para crear una imagen fotográfica. La composición parece la de una pintura de tema medianamente bucólico o la de una escenografía semejante al teatro (podemos ver un telón pintado al fondo con forma de paisaje). De una atmósfera cargada, sobresale un hombre sin brazos que más bien representa una escultura humanizada. Aunque este individuo, fatalmente imperfecto, provoca cierta desazón, las sensaciones del espectador sufren mutaciones ante una imagen donde se unen y confunden lo real con lo ficticio. Por eso, más bien nos parece una escultura inmóvil, que apoyada en ese pedestal convertido en una piedra, es otro elemento más de la escena de un cuadro. La ausencia de brazos, aún sabiendo que es real, es contemplada con menos dolor pues nos recuerda demasiado a la estatuaria griega y romana. De este modo ese hombre mutilado es contemplado como un cuerpo agraciado con un tipo de belleza que asociamos a la belleza artística. Witkin interesado en hacer ver la belleza en los cuerpos anormales, lo consigue transformándolos por medio del arte, mientras que igualmente elimina, en cierta medida, el sufrimiento que puede provocar imágenes tan desoladoras como esta.

Como se puede ver, Witkin transfigura la realidad de tal forma que consigue transformar la percepción del espectador. Esto mismo opina Lee Fontanella al decir:

*“El artista posee el poder de transformar y, al hacerlo, de alterar el mundo tal como lo solemos ver y de alterar nuestras presuposiciones perceptivas en general.”*¹⁹

Este poder de transformación lo domina con gran habilidad Witkin como se ha podido ver. Su capacidad creativa le permite modificar lo existente, y sus obras, en principio vistas con cierto rechazo emocional, por la dureza que entraña la ausencia, son contempladas bajo otro punto de vista más enriquecedor. Real-



7.61- Joel Peter Witkin. *Abundancia*. 1997.

mente después de contemplar sus obras algo varía en nosotros, pues nuestra percepción va cambiando mientras vamos entrando en su universo fantástico y nos acercamos a su visión transformadora de los cuerpos incompletos.

Witkin crea estas imágenes con una puesta en escena tan rica y cuidadosa que la realidad pierde un poco su crudeza consiguiendo una imagen plástica de misteriosa y gran belleza. El artista tiene muchos recursos para alejar la imagen de la realidad y con ello trastocar las emociones del espectador. Uno de estos recursos es el de tapar los ojos del retratado de una forma

u otra, ya sea con máscaras, como sucede en esta última obra, pintando esta zona en negro a modo de antifaz o velándolos suavemente en un posterior tratamiento del negativo. Con esto consigue un alejamiento de la individualidad o identidad del modelo, separando aún más la imagen del mundo real para crear ambientes más imaginarios, ilusorios y fantasmagóricos. Si observamos, esta característica también se da en obras anteriormente mencionadas como *Hermes* (il. 7.53) o *Madame X* (il. 7.55).

Como venimos viendo Witkin se sirve de la pintura y la escultura imitando su apariencia para dar a luz obras fotográficas con una renovada estética dentro del arte contemporáneo. A veces puede parecer que trata al cuerpo como un objeto, pero más bien lo compara con una obra de arte, al mostrárnoslo como una

escultura. Incluso ha realizado una obra donde el cuerpo literalmente forma parte de un objeto, se trata de *Abundancia* (il. 7.61). Esta es, a nuestro juicio, una obra extravagante, donde cosa y persona se unen alumbrando un objeto decorativo morboso. Un jarrón contiene una mujer incompleta que, a modo de cariátide, sujeta un cesto cargado de frutas y flores. Su brazo y mano, cercenados por la enfermedad, flotan en el aire sin funcionalidad alguna, salvo la de crear un conjunto armoniosamente ornamental. El título difiere del estado físico real de la persona, que muestra escasez de miembros, pero la combinación, evoca los objetos profusamente decorados y recargados de los palacios y casas nobles europeas que Witkin reinventa con su obrar extraordinario. Esta composición, donde la carencia corporal humana es observada en principio como algo terrible, de tan extraña nos confunde y hasta parece engañar un poco nuestros sentidos. Percibimos igualmente una ausencia de pensamientos y emociones en la mujer y un estatismo que nos facilita su visión como objeto. Nuestra percepción de algún modo se trastoca, haciendo que esta visión nos parezca más bien una ilusión que sólo podemos concebir como producto del arte (o queremos verla así, más como un objeto), y por tanto empezamos a ver sus valores estéticos y su belleza formal, alejándonos un poco de nuestras primeras sensaciones.

Después de todo lo visto, Witkin nos parece ante todo un provocador de la propia mirada y de la mente, que enaltece y humaniza brillantemente el cuerpo anómalo, y le dota de un aura especial por medio del arte. Su magnífica producción interesada por la diversidad existencial que genera la naturaleza, y su fascinación por el poder transformador de la fotografía encierran un misticismo que podemos comprender mejor cuando dice:

*“Mi filosofía es bastante simple: encontrar alguien y algo que amar hasta la muerte. Para mí, ese alguien es Jesucristo; ese algo es la Fotografía. Es observando y recogiendo las maravillas físicas a través del uso de la Fotografía que crezco en el amor, no sólo para las cosas de este mundo, sino también para las de la Fuerza Invisible, esa Magnificencia Inefable, la Madre de toda Vida. Cada uno de nosotros debe encontrar su propio camino para lograr no sólo la autorrealización, sino también su unión individual con Dios.”*²⁰

Estas palabras suavizan nuestras impresiones sobre sus obras, algunas de aspecto siniestro y estremecedor, muchas de ellas nos seguirán inquietando, pero conociendo sus preocupaciones morales y estéticas, nuestra mirada se torna un poco más comprensiva, intentando buscar todo su significado. Así es como las ausencias de brazo o mano, que aparecen en numerosas ocasiones en su obra, y que sabemos reales, son vistas también bajo la visión del artista, que las define como un aspecto diferencial, único y extraordinario de esas “maravillas físicas” que ha creado la naturaleza. En su diferencia nos hace ver un prodigio de la naturaleza.

Como comentábamos al principio de este capítulo, algunos artistas se inspirarán en la belleza plástica de la forma mutilada que nos ofrece el arte clásico; las figuras desprovistas de manos y brazos, surgirán en el arte del siglo XX de forma intencionada y por tanto con las atribuciones expresivas que en cada caso el artista pretende dar a su obra.

Las repercusiones de esta influencia son desde luego muy importantes para la escultura de este periodo ya que contribuyeron a su evolución. El artista que más favoreció este progreso fue Rodin, cuyo trabajo comenzado a finales del siglo XIX aportó muchos cambios que influyeron definitivamente en el arte escultórico del siglo XX. Una aportación que se debe tener muy en cuenta, pues este artista comenzó un camino hasta entonces inexplorado, abandonando el academicismo, dando cabida en el arte a una escultura liberada de las reglas que sólo permitían realizar figuras humanas enteras o de medio cuerpo o bustos. Sus esculturas de figuras humanas incompletas son las primeras de este siglo que van contra las normas establecidas, y abren brecha en el terreno artístico, consiguiendo finalmente la libertad formal de la escultura. Con sus novedosas obras, que contemplaban tanto las carencias corporales en las figuras como los fragmentos de éstas (aislados o ensamblados aleatoriamente), exponiendo además de la belleza estética, la capacidad de expresión y de evocación de sus esculturas, Rodin también cambió la forma de ver y apreciar la escultura.

Sus modificaciones estructurales de la forma humana, de innegable influencia del arte clásico, en principio causaron gran revuelo, pero Rodin continuó con su trabajo y paulatinamente éste fue aceptado, hasta tal punto que hoy nadie pone en duda lo revolucionario de su arte, la reactivación que sufrió la escultura y los cambios que gracias a él se sucedieron en la escultura del siglo XX.

Rodin sentía un gran interés por la escultura antigua y curiosamente coleccionaba figuras femeninas mutiladas,²¹ por lo que no es extraño que la estatuaría clásica fuese la inspiración de algunas de sus obras,²² y que derivase hacia una fascinación por lo incompleto y fragmentario que incorporó con gran maestría a su producción.

Sin duda el influjo de su afecto y atracción por el arte clásico le condujo a realizar numerosos torsos sin cabeza o sin brazos, dando al cuerpo mutilado el carácter artístico y estético de una escultura antigua. Las carencias de brazos de algunas de sus obras hay que verlas como una opción creativa y estética del artista, que dota a la escultura de otro tipo de belleza, la que él tanto siente, como para decir:

*“Para mí la belleza suprema está en la Antigüedad (...) Los griegos nos dan la mano (...) sus mármoles son mensajeros divinos que nos dictan nuestro deber.”*²³

Estas palabras dejan bien clara su predilección por la escultura griega, una fuente de la que bebe su arte y que además necesita, o más bien, se ve en el deber de emular, a su modo por supuesto, por su magnitud y belleza artística.

En muchas ocasiones Rodin utiliza figuras, realizadas por él anteriormente, para crear obras nuevas, haciendo modificaciones, cambiando algo en su estructura, ya quitando un brazo o anexionando entre sí partes de esculturas o una figura a otra. El artista se entretiene gustoso en sus variaciones, jugando con las formas, realizando obras novedosas que resurgen de su quehacer libre de todo convencionalismo. De este modo, parece explotar como recurso artístico la composición



7.62- Auguste Rodin. *Torso de la centaurea y adolescente desesperado*. Hacia 1910.

de figuras incompletas unidas que, en nuestra opinión, se asemejan de alguna manera a esos restos arqueológicos que nos quedan de antiguos grupos escultóricos griegos. Así, su *Torso de adolescente desesperado*, de 1882, lo retoma con alguna pequeña variación, para crear junto con el torso de La Centaurea, de 1884, su obra titulada *Torso de la Centaurea y adolescente desesperado* (il. 7.62), en 1910. Si analizamos un poco lo que estas obras comunican, podemos apreciar cómo en la primera obra, la falta de brazos y el gesto arqueado del cuerpo, que estira los brazos ausentes hacia

el cielo y flexiona la cabeza hacia atrás, enfatiza la sensación de desesperación que el artista desea transmitir en esta obra. En la ausencia no sólo percibimos el aspecto estético, semejante a la presencia erosionada de las figuras humanas del arte griego, como ya hemos comentado, también lógicamente apreciamos las facultades expresivas que esa carencia revela en su forma, y que nos remite a la situación emocional del representado.

En el caso de la tercera obra, donde ensambla los dos cuerpos, el sentido cambia un poco pues, aunque la figura del adolescente con su gesto también sugiere algún tipo de consternación y desespero, al estar unida a otra figura igualmente incompleta su poder evocador aumenta, siendo el espectador en cada caso el que le puede dar su propio significado. Teniendo en cuenta el simbolismo de la figura masculina aislada, podríamos pensar que se trata de una lucha interna del adolescente, mostrada externamente por el artista mediante esa figura femenina que parece chocar con su cuerpo. Un choque entre pechos arqueados que, por no mostrar un contacto físico más afectuoso al carecer ambos de manos,



7.63- *Teseo y el grupo del centauro y la mujer Lapita.*
La Centauromaquia. Frontón occidental del Templo de Zeus en Olimpia, Grecia. siglo V a. C.

nos puede parecer en principio como un rechazo. Pero como nuestra imaginación en este tipo de obras tiene un papel relevante, también podemos inventar unos brazos que se unen en el aire adquiriendo esta imagen un sentido más amistoso e incluso pasional. Sea como fuere la interpretación que cada uno puede dar a esta escultura, lo que es innegable es su gran belleza plástica. Una belleza compositiva y formal cuya estética, como decíamos anteriormente, evoca esos trozos de figuras

encontrados en las ruinas griegas. Tanto es así, que esta obra nos recuerda, salvando las distancias, a esos fragmentos deteriorados que representaban la Centauromaquia (il. 7.63), del conjunto escultórico que estaba situado en la parte central del frontón occidental del templo de Zeus en Olimpia (Grecia), del siglo V a. C., que ahora se muestran en el museo de Olimpia, esparcidos en el espacio para dar al visitante una idea aproximada de la composición original, y que, debido a sus grandes pérdidas, sólo nuestra imaginación puede completar. La fragmentación, la mutilación y las ausencias de estas obras no eliminan en ningún modo la genialidad y grandeza de estas obras que muestran una escena de lucha entre los Centauros y los Lapitas. En ella podemos ver trozos de Centauros pegados a figuras femeninas que intentan desprenderse del ataque de estos, en un gesto defensivo que deja ver el arqueamiento y contorsión de los cuerpos. Podría ser, ¿por qué no?, que éste fuese una inspiración para Rodin, aunque tal vez inconsciente. El tema, por lo menos, es aproximado, aunque parece haber cambiado los sexos y, en su obra, es la Centaura la que ataca al hombre. Podríamos tener en cuenta también, para indagar en su significado, que esta escena del arte griego simboliza la lucha entre la razón, representada por el hombre, y la naturaleza irracional, representada por los Centauros, siendo este un aspecto aplicable a la obra de la

que venimos hablando. De este modo, su expresividad formal global, podría estar mostrando una situación emocional interna que sufre el personaje masculino, como comentamos anteriormente, pero una especie de lucha que puede ser entre su pensamiento y sus instintos, una lucha que nos parece más trágica cuando el hombre se muestra coartado de alguna manera al presentarse sin brazos.

En definitiva, lo que queda claro es que este tipo de obras puede generar distintos entendimientos, pues al carecer de partes físicas la expresividad de sus figuras aumenta, ya que la imaginación entra a la fuerza en el discernimiento tan personal como complejo del espectador.

Rodin continuamente indagará con sus obras en las variaciones perceptivas y estéticas que la eliminación de partes de la figura plantea, interviniendo en sus esculturas como un devorador de formas innecesarias, que busca en las profundidades de la materia tan sólo lo sustancial. Un acto que explota las posibilidades expresivas de la obra que sufre estas pérdidas corporales, sin perder por ello su valor artístico en ninguna medida. Tampoco la ausencia de miembros merma el carácter humano de sus esculturas, ya que esos cuerpos de apariencia mutilada contienen lo fundamental, y sus carencias para el artista están en cierto modo presentes ya que opina que la imaginativa visión del observador es capaz de completar las figuras. Esto se pone de relieve cuando frente a unos antiguos torsos griegos dice:

*“¡Qué torsos! ¡Qué belleza tan única! ¡Qué gracia y naturalidad! Su poder de evocación es tan grande que no cuesta nada imaginar sus miembros, (...) una vez más, lo superfluo ha desaparecido: aparece lo esencial, dotado de toda la belleza intrínseca que no muere.”*²⁴

Estas consideraciones del artista son, por lógica, aplicables a su obra, ya que en ellas explica también las características de su propio arte. Se trata de su sentimiento personal, aquel que se pone de manifiesto y le mueve a crear sus figuras sin brazos, acercándose por tanto a la estatuaria griega quebrada y rota, pues para él, contiene en su esencialidad gran belleza y admirable valor artístico.



7.64- Auguste Rodin. *El hombre que camina*. 1900-07.



7.65- Auguste Rodin. *Meditación (la voz interior)*. 1896-97.

Ante sus obras carentes de algunos elementos anatómicos, presentimos y observamos como su inexistencia le confiere nuevos atributos expresivos de gran potencia que sabe muy bien explotar. Esto se observa en *El hombre que camina*²⁵ (il. 7.64) , figura sin cabeza y brazos que avanza con la simple ayuda de sus fuertes piernas. Nos presenta un cuerpo imperfecto, herido y horadado, que recuerda las cicatrices del tiempo de la estatuaria clásica, un ser que, pese a su condición desfavorable, contiene una apariencia de rotunda fuerza que sugiere el valor interno que le mantiene de pie con absoluta rudeza.

En cuanto a las privaciones formales que Rodin impone a algunas de sus obras, José Miguel G Cortés apunta:

*“Para Rodin la mutilación de sus obras era como si el cuerpo aceptara desprenderse de ciertas partes de sí mismo, aquellas que pudieran parecer superfluas, las que, habitualmente, están más a la vista y participan del intercambio ordinario de signos (brazos, manos, piernas, cabeza...). El cuerpo descarnado y solitario se vuelve hacia su parte secreta, hacia la más íntima. Para ello no duda en hurgar en lo más profundo de lo físico, buscando quizás algo no material, para encontrar tan sólo órganos.”*²⁶

Realmente, como sugiere Cortés, la eliminación de las partes más gestuales del cuerpo deriva en una profundización en lo íntimo, en el estado interno y ánimo del sujeto representado.

Mostrar el interior, consideramos en efecto, que interesa a Rodin, puesto que al privar al cuerpo de una parte muy importante de su poder comunicativo, sumerge a la figura en un mundo que parece hablar con la mudez del pensamiento y de las emociones.

Lo mismo sucede en la *Meditación (la Voz Interior)*²⁷ (il. 7.65), otra escultura formalmente incompleta. Su necesaria eliminación de brazos demuestra nuevos aspectos comunicativos basados en las emociones. A la vez que disfrutamos de su estética externa, este tipo de presencias, nos obliga a mirar más allá de la mera formalidad exterior. Penetramos así en un mundo más silencioso, el que parece encontrarse en las interioridades de esta sugerente representación femenina.

El estado interno es evocado asimismo por lo que la apariencia externa sugiere, en cuyo aspecto podremos ver todo tipo de sutilezas, su finura, suavidad, rotundidad o fuerza; y en cuya postura también hallaremos algunas claves que ayudan a su entendimiento. Sus carencias físicas de brazos se contemplan lejanas a cualquier aspecto terrible, pues, como decíamos, la postura del resto del cuerpo y su delicadeza no predisponen ese mensaje. Lejos de hacerlo, más bien contribuyen en la intención del artista de representar a su figura en un profundo estado meditativo, para simbolizar con ello la meditación, como nos informa su título.

Como se ha podido ver, Rodin elimina partes físicas, grandes portavoces expresivos, para entrar en la esencia. Al despojar de manos y brazos a sus figuras humanas, las desliga, en cierta medida, del mundo exterior, pues las priva de un miembro con múltiples capacidades operativas y comunicativas, envolviéndolas en sí mismas. Por todo esto, el peso comunicativo de la ausencia nos dirige hacia la expresividad del sentimiento y del estado internos, cuyos mensajes se ven ma-

tizados y reforzados por la actitud que se muestra por medio del gesto corporal.

Nosotros, en nuestro siglo, estamos bastante acostumbrados a imágenes como estas de Rodin, pero hay que señalar que este artista fue un gran innovador que transformó la mirada y la forma de entender la escultura de su tiempo. Sus composiciones arbitrarias con partes del cuerpo y la reducción de los cuerpos a lo esencial, que cambió la apariencia de la imagen externa del cuerpo, supusieron la ruptura del cuerpo tradicional, alterando la concepción escultórica que prevaleció hasta entonces. Su obra, por tanto, se puede decir que ha sido una gran contribución para el arte, no sólo a nivel global, sino específicamente para el arte del siglo XX, por su alcance y repercusión. Después de Rodin la escultura evolucionó enormemente como sabemos, y gracias a la ruptura del cuerpo que él materializó en sus esculturas, el cuerpo incompleto fue paulatinamente aceptado, hasta tal punto que la representación del cuerpo fragmentado es una característica que singulariza el arte de este periodo.

7.5.2- La ausencia: el lenguaje de la incomunicación, la limitación y la interiorización.

En el apartado anterior veíamos cómo la influencia del arte griego se dejaba ver en las obras que presentan ausencias de mano o brazo, tomando éstas diversos significados, diferentes según la obra y el autor. Pero esta influencia puede no ser la causa de estas representaciones que, por otro lado, están asumidas con naturalidad en cualquier tipo de manifestación artística del siglo XX, pues como ya comentamos, el arte, en este periodo, se ha visto liberado de toda norma académica que no permitía, o ni siquiera concebía, la representación de un cuerpo mutilado. El artista de este siglo se puede decir que es un privilegiado en el sentido de que está exento de cualquier atadura formal, y puede crear a su merced todo tipo de imágenes, producto de su sentir, de sus inquietudes, gustos, preferencias e imaginación. El cuerpo incompleto representado en una obra artística, es visto con los ojos contemporáneos que asumen su presencia sabiendo que sirve a la expresión del artista con unos fines y sentidos diversos que somos capaces



7.66- Louise Bourgeois. *Celda (arco de histeria)*. 1992.

de apreciar. El cuerpo mutilado que podemos ver en el mundo ordinario nos puede producir inquietud y sentimientos de lástima, pena o compasión, sin embargo, en su representación como obra de arte intervienen otros aspectos que enriquecen en matices la expresión, alterando la percepción, pues ese cuerpo es más bien una representación metafórica de las

sensaciones, emociones y estados más profundos del ser. Por ello, hay que tener muy en cuenta el aspecto estético y formal de la obra, pues este dará las pautas para comprender enteramente el significado que el artista, de este modo, quiere hacernos llegar.

Las obras que contienen ausencias de mano o brazo pueden transmitir mensajes expresivos que no sólo reflejan la situación interna, ya sea penosa o placentera, sino que también tienen que ver con la reducción de las capacidades del sujeto. Ambas características pueden expresar aspectos relativos a la incomunicación, la limitación, la frustración, la impotencia o el dolor emocional, etc. Estas imágenes exteriorizan estos conceptos por medio del cuerpo incompleto o, lo que es lo mismo, nos desvelan su interior mediante su forma.

Lo que sí parece una evidencia es que la reducción formal del cuerpo acentúa la carga emocional de la obra. Y es que la mutilación es una destrucción del cuerpo, y como tal, afecta a su interior. De ahí que ésta pueda simbolizar carencias o pérdidas tanto a nivel físico como psíquico.

El tormento, la angustia y el sentimiento de desesperación interna nos llega hondamente al observar el cuerpo que aparece en la obra de Louise Bourgeois titulada *Celda (arco de histeria)* (il. 7.66). Es una imagen inquietante, y hasta cierto



7.67- Bruce Nauman. *Henry Moore rumbo al fracaso*. 1967

máquina cortadora. Con su presencia, parece darnos a entender que lo que rodea y convive con esa persona, es decir, su ambiente y sus circunstancias, es causa también de ese sufrimiento y esa incapacidad de comunicación. Hay que señalar que para Bourgeois “la idea del corte es terrible”,²⁸ una opinión que da idea del sentimiento que quiere transmitir en la obra. Y la idea de corte la muestra tanto en el sujeto como en el objeto- máquina que aparece a su lado. Con ello duplica la idea de mutilación, a la vez que muestra la conexión entre el interior y el exterior. Asimismo, con la postura en tensión de este cuerpo mutilado expresa su idea de que el sistema nervioso es una conexión entre lo físico y lo psíquico y que, por tanto, lo que el hombre siente en su interior se exterioriza en su cuerpo. Esta obra trata de la incomunicación humana, del aislamiento y la pérdida de contacto con los demás, así como del desgarramiento y pesar que causan estas situaciones y que lo hacen sentir de alguna manera incompleto.

punto agobiante, donde un cuerpo arqueado, sin brazos ni cabeza, está tendido sobre una cama. La postura del cuerpo, curvada hacia atrás y elevada por este gesto, enfatiza el dolor de sus carencias, que son, la cabeza, órgano pensante y en el que se encuentran cuatro de los cinco sentidos, y los brazos y manos, donde el quinto sentido, el del tacto reside. ¿Qué mayor incomunicación se encuentra en un cuerpo privado de tales cosas? Solo comunica su dolor. Toda esta sensación tormentosa y dolorosa se acentúa al observar que pegada a la cama hay una

En *Rumbo al fracaso*, una obra fotográfica (de la serie *Sin título (once fotografías a color)*) de Bruce Nauman, encontramos un ejemplo peculiar de ausen-



7.68- Henry Moore. *Guerrero reclinado*. 1953.

cia. En ella tan sólo aparece una espalda con los brazos atados a los lados, lo que refleja la inmovilidad de esa parte de su cuerpo. No se ven las manos, lo que acentúa la limitación de movimientos de esos brazos rodeados de cuerda, y que muestran la detención de la actividad manual. Por el título sabemos que hace referencia a un sentimiento interno, mostrado en esa imagen que refleja el fracaso que supone coartar la expresión. Hay que decir que el cuerpo fotografiado es el del propio artista, un cuerpo que utiliza constantemente en su obra,²⁹ abordando el tema de la identidad representando su propia corporeidad. En 1967 hizo una obra similar titulada *Henry Moore rumbo al fracaso (visto de espaldas)* (il. 7.67). Está realizada en cera sobre escayola y de nuevo ha utilizado su propio cuerpo para hacer el molde. Nauman está representando a un artista atado, lo que supone restringir su gestualidad, en lo que para Robert Storr es el "*desapegado saludo del artista a la tradición de la escultura*."³⁰ Todo ello parece simbolizar la autocas-tración con respecto a los lenguajes tradicionales. Si tenemos esto en cuenta, la ausencia de manos y esos brazos impedidos se pueden también interpretar como la preponderancia que da el artista al pensamiento antes que al trabajo manual del creador.

La ausencia de miembros en las figuras humanas puede representar la pérdida que sufre el hombre como consecuencia de la guerra. En la inmovilidad



7.69- Henry Moore. *Guerrero con escudo*. 1953-54

de la obra de arte es sustancial la facultad de poder manifestar visualmente la herida física del hombre, y a la vez la psicológica que se esconde bajo las formas de un cuerpo incompleto. Del mismo modo los gestos corporales muestran la actitud del personaje ante su situación. El hombre queda marcado para siempre, ya no hay marcha atrás, su cuerpo ha sido desgarrado, y puede caer derrotado o luchar por su supervivencia.

Esta expresividad la contienen las esculturas de guerreros que realiza Moore. *Guerrero recl-*

nable (il. 7.68) es una muestra de ello. Sus extremidades inexistentes representan las pérdidas sufridas en la batalla. Es un cuerpo caído, incapaz de sostenerse por sí mismo, tampoco puede asirse a nada puesto que no tiene brazos, el suelo le recoge medio derrotado. Sus muñones son la huella del conflicto, el testimonio de que en la lucha el hombre siempre pierde, siempre sufre algún tipo de derrota, ya sea física, psicológica, moral o emocional. Pero esta escultura, que expresa sentimientos dolorosos, tiene una belleza plástica enorme que atenúa estos sentimientos. Esto se produce, seguramente, por la asociación inevitable con imágenes fijadas en la memoria del observador sobre la imaginería clásica, donde abundan las desapariciones corporales. No hay que olvidar que esta pérdida corporal en el caso del arte clásico es accidental, por lo que el concepto de ausencia no tiene estos significados y hemos absorbido esta característica como un aspecto más de la belleza clásica. Julie Summers aprecia, igualmente, esta conexión, sobre todo en cuanto a la figura en sí, su aspecto formal y la dignidad que pese a su condición mantiene, aunque opina que para el artista podría haber sido una conexión subliminal pues Moore, que ya conocía el arte clásico por sus estudios, dos años antes de realizar esta escultura, había visitado Grecia quedand-

do impactado por lo que allí vio, “*lo que le permitió comprender el significado de la escultura más plenamente, en el contexto de la Grecia Antigua.*”³¹ Allí, imaginamos, pudo contemplar la belleza en la ruina, la belleza en el cuerpo incompleto, y esas imágenes y sentimientos quedan para siempre en su interior y, obviamente, aunque no lo pretenda, pueden influenciar su obra. Por esta asociación, a nuestro parecer, no resulta tan traumática la visión de esta escultura.

Esta escultura, realizada en escayola, fue uno de los estudios que derivaron en *Guerrero con escudo* (il. 7.69). Esta obra, que solo carece de un brazo, tiene una actitud más activa y enérgica aún en su desoladora imagen. El déficit corporal no le exime de seguir luchando, mostrando en ello una intensa valentía. Es significativo que fuese un fragmento lo que le inspiró a crear estas figuras que han perdido partes de su cuerpo. Cuenta Moore que una piedra, encontrada en la playa, que le recordaba “*al muñón de una pierna, amputada por la cadera,*”³² le dio la idea del guerrero. Y creó un guerrero herido cuyo cuerpo solo tenía un solo brazo y una pierna, al que más adelante le añadió un escudo y cambió de posición. La posición tumbada que se puede ver en “*Guerrero reclinado*” pasó a ser sentada en “*Guerrero con escudo*” consiguiendo, de este modo, un cambio de actitud en el personaje, de estar más inactivo pasó a una postura retadora y, por tanto, menos derrotada. Igualmente explica que esta obra puede expresar sentimientos sobre la situación de Inglaterra en la Segunda Guerra Mundial, tal y como la crítica sugirió en su momento. Aún teniendo en cuenta esta explicación, podemos observar que el brazo cortado simboliza la vulnerabilidad y el sufrimiento, mientras que el brazo portador del escudo representa la protección y la acción voluntariosa de persistencia a pesar de las circunstancias, tanto del hombre como de un país inmiscuido en una guerra.

La carencia de la mano combatiente añade tensión y dramatismo a la obra, pues es una falta trascendental que significa una disminución en la capacidad de acción del guerrero, que le perjudica seriamente en la contienda. Pero esta ausencia que es una herida, secuela de la batalla, muestra una penosa condición que por otro lado no sucumbe ante el dolor, lo que consigue aumentar la sensación que percibimos de firmeza en su gesto desafiante y defensor. Así, su brazo desaparecido parece no restarle fortaleza, y a la vez muestra su resistencia y sus

agallas. No representa al héroe triunfador sino al guerrero luchador, que también es un héroe, pues mutilado como está no abandona y su actitud es una muestra de su fuerza. Lo que pretende transmitir la obra con la ausencia formal del brazo-mano, es quizás más evidente al tratarse de un guerrero, pero vemos igualmente que las emociones y sensaciones que provoca son muchas, y que, además, se mezclan con las que nos dan la belleza plástica que ella contiene.

La mano es una parte del cuerpo altamente expresiva, que en su omisión intencionada, como se ha podido ver, continúa siendo muy comunicativa. Su ausencia, por lo general, estimula la sensibilidad del espectador, que ahonda más allá de la forma, para recibir de ésta múltiples significados.

- CITAS:

¹ *Espacios de origen*. Seminario impartido por Mercedes Replinger, Catálogo de la Facultad de Bellas Artes de Madrid. Sec. Dtal. de Historia del Arte III. Madrid, Facultad de BB. AA., U.C.M., 1994, pág. 36.

² Op. cit.

³ Alain Mousseigne “ *Conversación con Antoni Clavé*”. En Antoni Clavé. Catálogo Centro Cultural Conde Duque. Madrid, Ayuntamiento de Madrid, 1999, pág. 34.

⁴ José Corredor-Matheos, “*Antoni Clavé. Fragmentación e integración*”. En Antoni Clavé. Catálogo Centro Cultural Conde Duque. Madrid, Ayuntamiento de Madrid, 1999. Pág. 17.

⁵ Andrés Serrano trabajó durante tres meses en un depósito de cadáveres desconocido fotografiando las personas muertas que iban a parar allí.

⁶ Hay que tener en cuenta que los tamaños de sus fotografías suelen ser grandes, más de un metro por cada lado, por lo que la contemplación al natural debe ser aún más sobrecogedora.

⁷ Traducción personal de *Knifed to death I*.

⁸ Traducción personal. Podría ser también: “parece como si ella está expulsando sus demonios”. Robert Hobbs, “El cuerpo político”. En Andrés Serrano. Catálogo Institute of Contemporary Art, University of Pennsylvania, Philadelphia, 1994, pág. 42.

⁹ Jacques Dupin. *En Miró escultor*. Barcelona, Ed. Polígrafa S. A., 1972, pág. 21.

¹⁰ Pierre Seghers, “*Tapices, colores y apariciones*”. En *Pierre Seghers y Pierre Cabanne: Clavé*. Barcelona, Ediciones Polígrafa S.A., 1988, pág. 294.

¹¹ Photovision N° 19: Joel Peter Witkin. Madrid, Photovision S.A., pág. 7.

¹² Dentro de las performances artísticas se encuentra el Body-art que surgió del Arte Conceptual a finales de los años sesenta. El Body-Art propone esculturas no perdurables concebidas desde el cuerpo y actos del artista. El Arte Cibernético es la cultura de los ordenadores, la tecnología moderna puesta al alcance del artista que la utiliza como medio y fin en sus obras. El Body-art Cibernético es una amalgama de estos dos anteriores, un arte donde cuerpo y máquina se funden

para exhalar visiones futuristas de hombres mutados tecnológicamente y donde nuevas estructuras y creaciones imaginarias cobran vida en el nuevo mundo del ciberespacio.

¹³ Mark Dery, *Velocidad de escape. La cibercultura en el final de siglo*. Madrid, Ediciones Siruela. 1998, pág 183 y 184.

¹⁴ Op. Cit., pág 184.

¹⁵ El artista utiliza la mezcla de sexos para hacer una nueva representación muy particular de esos clásicos. Esto, pensamos que se debe a que seguramente conocía la mitología griega, ya que el término hermafrodita está relacionado con Venus, o lo que es lo mismo, con Afrodita. (Según Ovidio, Hermes y Afrodita tuvieron un hijo, una deidad bisexual llamado Hermafrodito, que por parecerse mucho a sus padres llevaba sus dos nombres). Parece probable la hipótesis del conocimiento mitológico griego por parte del artista, pues otras obras que pretenden evocar divinidades griegas, muestran elementos asociados a ellos y que figuran en su mitología.

¹⁶ Photovision N° 19: Joel Peter Witkin. Madrid, Photovision S.A., pág, 13.

¹⁷ Los Sátiros eran espíritus de la vida salvaje, de bosques y montañas así como de la fertilidad cuyo origen está en el Peloponeso. Tenían apariencia de hombres y cabras con cola, largos cuernos y uñas grandes como ganchos. En la lucha de los dioses del Olimpo contra los gigantes, los Sátiros junto con los Silenos acompañaban a Dionisos (Baco).

¹⁸ Pan era hijo de Hermes y de la ninfa Dríope, una extraña criatura a la que su madre abandono asustada por su apariencia. Tenía patas de cabra, cuernos cortos y orejas de cabra, pero también un corazón generoso. Su padre lo recogió y llevó al Olimpo donde los demás dioses lo acogieron con agrado, especialmente Dionisos, rey del vino, que le puso el nombre, que significa “todo” o “todos”, y a cuyo séquito pasó a formar parte.

¹⁹ Photovision N° 19: Joel Peter Witkin. Madrid, Photovision S.A., pág, 14.

²⁰ Op. cit., pág. 7.

²¹ Dominique Jarrassé, *Rodin, a passion for movement*. París, Editions Pierre Ter-rail, 1992, pág. 201. Pero tenía un museo de antigüedades grecorromanas donde había fragmentos de cuerpos tanto femeninos como masculinos, y trozos de brazos, piernas y manos, como se puede ver en *Auguste Rodin. I la seva relació amb*

Espanya. Catálogo Fundació “la Caixa”, Barcelona, 1996, pág. 135 y 136.

²² Realmente la estatuaría clásica influyó en su obra. Así Dominique Jarrassé cuenta que “él se basó en el Apolo de Belvedere para una composición decorativa en el Palacio de la academia de Bruselas (1884), y de nuevo para su *Ugolino y El pensador*.” “El cuerpo en piezas” en JARRASSÉ, Domique: Rodin, a passion for movement. París, Editions Pierre Terrail, 1992, pág 201.

²³ Auguste Rodin. *I la seva relació amb Espanya*. Catálogo Fundació “la Caixa”, Barcelona, 1996, pág. 134.

²⁴ Op. cit., pág. 136.

²⁵ Obra de 1900-07, aunque en otros libros está fechada en 1877. Imaginamos que es debido a las diversas reproducciones que hacía de sus obras o a algún tipo de modificación que las diferencia.

²⁶ José Miguel Cortés, *El cuerpo mutilado. (La angustia de muerte en el arte)*. Generalitat Valenciana, Direcció General de Museus i Belles Arts, Conselleria de Cultura, Educació i Ciencia, 1996, pág., 56.

²⁷ Obra de 1896-97 que, aunque no pertenece al arte del siglo XX, nos parece interesante comentar dada la repercusión de la obra de Rodin para la escultura de este siglo. Esta obra es una variación de *La Meditación de la Puerta*, de 1881-82, perteneciente a *La Puerta del Infierno* cuyo brazo derecho y rodilla izquierda están modelados perfectamente. Igualmente formaba parte de uno de los proyectos del *Monumento a Victor Hugo* junto con más esculturas, expuesto en 1897.

²⁸ “Mortal Elements” entrevista con Louise Bourgeois. En Artforum, Summer, 1993, pág. 127.

²⁹ Otras obras suyas muestran partes de su cuerpo o son las huellas que éste deja, o acciones que él realiza.

³⁰ Robert Storr, “Más allá de las palabras”. En Bruce Nauman. Catálogo MNCARS, Madrid, 1993.

³¹ VV. AA, Henry Moore. *From the inside out. Plaster, Carvings and Drawings*. Alemania, Prestel, 1996, pág. 127.

³² Op. cit., pág. 128.

- CONCLUSIONES:

En el principio de la necesidad de expresión humana, la mano y la mente son las herramientas que conceden al hombre ser un creador. La mano y las capacidades de ésta, entre otras muchas cosas, le diferencian y caracterizan como especie. El hombre pronto verá en sus manos su propia originalidad. Cuando surge la pintura es mediante y por sus manos. Su marca personal, la silueta de su propia mano queda estampada en ese mundo que rodea al hombre y, con ella, parece un lugar familiar, reconocido y menos temible. Es una marca única, una huella distintiva humana, que constata su presencia, y que ciertamente se convierte en la representación simbólica de sí mismo.

Desde el origen del arte la mano se convierte en un icono simbólico primordial. El símbolo se materializa por medio del lenguaje plástico y así, en el paleolítico, el hombre comienza a manifestarse mediante una iconografía simbólica. Se puede decir que las siluetas de manos son una abstracción del hombre, son una síntesis formal de la totalidad a la que representa. La semejanza en el arte prehistórico vincula la imagen creada con el original. La imagen, por tanto era poderosa, se confundía con la realidad, era un doble de la realidad. Este vínculo hace que el símbolo se considere real con la creencia de tener poderes mágicos que afecten en la vida.

Las preocupaciones del hombre prehistórico le llevan a querer influir en su propia vida, para conseguir su alimento y protección. Su mano será un vehículo de connotaciones mágicas para conseguir tal fin. Mediante sus rituales y ceremonias chamánicas querrán “apresar” aquello que desean. Las manos rupestres que entre otras cosas pueden deberse a ritos de iniciación, para ahuyentar espíritus, así como a invocaciones mágicas de carácter protector, gestos de apropiación de caza, profilaxis, marcas personales, influencias mágicas curativas, códigos

para designar diferentes animales, etc., son innegablemente huellas humanas de nuestros ancestros ligadas a actos sociales o religiosos. El arte como creación social dará mucha importancia a la finalidad, y ésta debía ser positiva para el grupo. Algunos investigadores darán más importancia al acto que las hace aparecer que a la representación de la mano en sí. Sin duda, las manos que vemos en la pintura rupestre nacían de un acto vinculado a sus creencias. Podía ser un acto iniciático, protector, posesivo o de tipo mágico-religioso o curativo. Sea como fuere, no se puede obviar el carácter posesivo de esta acción, pues la huella y la silueta de la mano son una proyección del hombre fijada en la naturaleza, y allí donde aparece manifiesta su presencia.

La silueta de la mano del hombre primevo es el precedente de la representación de la mano en el arte. Ligada a sus costumbres, la marca de su mano corresponde a un acto cargado de intención, siempre simbólica y de carácter mágico. La mano es una presencia favorecedora en la que el hombre no podía por menos que ver un reflejo de sí mismo. Las muestras artísticas prehistóricas que han llegado al presente nos permiten ver aquello de lo que se rodeaba el hombre, de lo que formaba parte de su vida. Aquello que nació de su propia creatividad y sin precedente alguno. Aquello que comenzó siendo parte de su experiencia vital y que se convertiría en un hecho importante para la historia artística de la humanidad.

En la búsqueda de las primeras intenciones que llevaron al hombre a representar su mano, y una vez investigado el gesto de la mano en las representaciones artísticas de la antigüedad, lo primero que llama la atención es que tanto en el arte del antiguo Egipto como en el de la antigüedad clásica las primeras figuras con gestos manuales que aparecen, corresponden a figuras femeninas con los brazos alzados. A este gesto característico de estas primeras esculturas que encontramos, se le atribuye una procedencia relacionada con las danzas. Éstas tenían que ver con rituales propiciatorios de fecundidad y regeneración en el caso de Egipto, o respondían a gestos rituales o bailes de adoración en el caso del arte prehelénico. Por otra parte, en India, los torsos de Harrapa a los que se les insertaban varios brazos y cabezas, también son considerados danzantes. Así ob-

servamos que los primeros ademanes manuales en el arte de estas tres culturas están asociados a danzas rituales. En ellas el gesto de la mano jugaría un papel preponderante y estaría lleno de significación. Es al gesto precisamente al que le dotarían del mayor simbolismo, pues es lo que se muestra más representativo en esas figurillas humanas. El hombre desde bien pronto necesita plasmar sus costumbres, su cultura y vivencias, en sus manifestaciones artísticas. Y parece ser que el acto ritual es el favorecedor de la creación de ciertos objetos artísticos que plasman dichas costumbres ceremoniales. El hombre, por tanto, recrea sus actos en el objeto artístico, dotándole de valor simbólico, reflejando la realidad de un acto cuya significación se reactiva con la presencia física permanente del objeto. En los gestos de la mano estarían reflejadas gran parte de las intenciones que mueven al interior del hombre a manifestarse de aquella manera, mediante danzas y ritos.

Ya citamos a Gombrich, quien observaba el origen de los gestos manuales del arte, en los rituales. Él acertaba a ver la importancia que tenían las ceremonias para la sociedad, y cómo los ademanes manuales realizados en éstas estarían cargados de un contenido simbólico importante. Siempre asociados a las creencias de cada pueblo, los ritos necesitaron ser evocados de alguna manera, y el arte era un buen medio para conseguir reactivar el rito, pues la obra trae de manera física y permanente su recuerdo, siendo además un símbolo de lo que representa. El simbolismo dado al ademán manual realizado en las danzas rituales se trasladaría al objeto artístico con igual significación.

Concluimos pues que, ya desde los inicios, el arte reproduce los ritos y danzas realizados por el hombre, dejando constancia de su cultura y costumbres, y por tanto, de su propia vida y existencia. En estos, los gestos manuales son parte esencial pues son el vínculo activo que les pone en contacto con las fuerzas del universo. Aquellas que quieren movilizar para su propio beneficio. En algunas culturas serán el origen de los ademanes manuales representados en el arte. Así sucede como hemos comentado, en India, Egipto y en el arte prehelénico. No obstante podemos considerar igualmente al arte prehistórico pues sus siluetas de manos en ocasiones serían resultado de actos rituales.

No se han encontrado únicamente conexiones interculturales en este terreno, ya que también se han observado gestos de manos similares en las diversas culturas de la antigüedad que hemos investigado. Los gestos de carácter religioso son los que más se repiten entre culturas, y en ellos vemos que se mantiene una unidad expresiva, en cuanto a la forma y el significado. Los gestos de oración y adoración se mantienen en todas, como surgiendo de un mismo sentimiento humano que lleva a mover las manos en la misma dirección. El gesto de adoración que veíamos en relieve en un anillo de época prehelénica, con las manos en alto mostrando las palmas, se ve igualmente en Egipto en el gesto de oración-adoración. El mismo que en la iconografía cristiana se realizaba originalmente para rezar y adorar a Dios. Esta posición de la mano idéntica en estas culturas tiene que responder a una unidad expresiva innata al hombre. La emoción que parte de este gesto es la misma, y la forma gestual de expresarla también, de lo que se deduce que la mente, y en este caso la mano del hombre de cualquier cultura tienen similitudes en la forma de expresar algunos sentimientos y actitudes, así tienen un carácter universal que no depende de la disparidad de las culturas. Lo mismo sucede con el gesto de oración y ruego del arte oriental. Se corresponde con el ademán cristiano de orar, del que derivó el original, y que consiste en unir las palmas de las manos delante del pecho. El hombre junta sus manos en un acto de recogimiento para rezar. Esta coincidencia tiene que responder, por lógica, a una forma de sentir y expresar común en el hombre. La correspondencia entre el sentir interno y la intención que encierra el gesto, con el propio ademán.

La interioridad del ser, sus sentimientos, sus actitudes se reflejan en el gesto de su mano. Este hecho es coincidente entre culturas, por lo que existiría un nexo de unión por lo menos en la mente de los hombres, en sus mecanismos cerebrales y en sus respuestas a similares estímulos y emociones. Que las mismas emociones se demuestren de igual manera nos remite a una unidad universal en cuanto a la expresividad gestual y su conexión con la mente. Esto en lo que respecta a los gestos que nacen desde el interior, y no son gestos inventados o convencionalismos. La mano continúa expresando lo que la mente siente a lo largo de la historia del arte, y entre las más diversas culturas.

Las obras, costumbres y tradiciones ancestrales de las culturas antiguas encierran un simbolismo religioso a descubrir por medio del conocimiento de su

pensamiento mágico-religioso. Las religiones utilizan imágenes simbólicas y un lenguaje simbólico, ya que las cosas y conceptos que no se comprenden totalmente, o no se pueden definir exactamente, se expresan mediante términos simbólicos. La mano se ha convertido en un símbolo en el arte de todos los tiempos. Las diversas culturas se han servido de ella para representar multitud de cuestiones ligadas a su pensamiento.

En la India, donde surgen los mudras o manos simbólicas, la religión es primordial, y está presente en todos los aspectos de la vida, por lo que también lo estará enormemente en el arte. El arte indio pretende hacer palpable la divinidad y manifestar lo trascendental. Para ello la artes plásticas se convierten también en una vía de Iluminación. De este modo el arte indio será utilizado como vehículo, como forma de liberación del hombre. Es un arte para ser contemplado y palpado, que sirve a la meditación, y que da las claves para alcanzar el Conocimiento Absoluto. Las imágenes religiosas transmiten por tanto la idea de liberación.

Las manifestaciones artísticas hindúes tienen una finalidad simbólica y religiosa. Los ademanes simbólicos están infinitamente representados en las imágenes de culto, y transmiten mensajes relacionados con la doctrina. Todo tipo de deidades representadas en el arte hindú, así como Buda, los Bodhisattvas y los danzantes tienen posiciones de manos y brazos simbólicas. Sus gestos manuales o mudras aportan sentidos a la representación. Pueden ser gestos que identifiquen al personaje representado, o pueden revelar secretas posiciones esotéricas. Buda será representado con muy distintas poses de manos que hacen referencia a pasajes de su vida y ejemplifican aspectos de su proceder, demostrando sus capacidades y cualidades como Buda. La simbología siempre estará relacionada con aspectos doctrinales y servirá al fiel como inspiración y guía en su vida espiritual.

Los mudras pueden tener significados asociados a estados mentales, tales como la quietud, la concentración, la meditación o la contemplación entre otros. O pueden ser la manifestación de actitudes mentales o emocionales, como pueden ser la caridad, ofrenda, adoración, bendición, bienvenida, etc. Éstas últimas se pueden considerar más activas o actitudes tomadas más hacia el exterior que hacia el interior del ser, como ocurre en el primer caso. Lo que sí es cierto es que

ambas suponen la constatación de la relación directa de las posiciones manuales con el sentir interno, aspectos que hemos venido defendiendo como tesis de nuestro trabajo.

Los mudras también son muy utilizados en los ritos litúrgicos y en los privados asociados a técnicas del yoga. El devoto realiza unos gestos que están directamente relacionados con su actitud interna. Las imágenes del arte otorgan a los fieles un repertorio gestual que sirven al acto ritual o religioso con fines espirituales. Cada gesto sirve a un tipo distinto de actitud o estado que se quiera alcanzar o expresar. Las posiciones de manos entre otras cosas favorecen una meditación correcta y son la puerta a estados trascendentes.

Mencionamos lo anterior porque el arte proporciona imágenes de Buda sentado en posturas yóguicas, acompañadas de las diversas posiciones y gestos de manos. Son imágenes que rememoran la vida ascética de Buda, su práctica del yoga y de la meditación trascendental que le llevaron al estado de Iluminación. Esto hace de la imagen de Buda un modelo a imitar, ya que representa la realidad de su gran Realización. Sus manos además de simbolizar diferentes pasajes de su vida y aspectos relativos a la doctrina budista, son indicadores de estados alterados de conciencia, como pueden ser de meditación o de contemplación. Estados que a su vez muestran su actitud interna, convirtiéndose entonces las manos en la expresión de dicha actitud. Por tanto, la mano en el arte indio no sólo es un demostrativo de la expresión del interior del ser, es también la puerta a estados trascendentes.

La mano tiene especial significación en el arte oriental. Se muestra profusamente en un número variadísimo de gestos. Asociados al budismo y al hinduismo estos ademanes son el distintivo de una cultura original. Las manos simbólicas o mudras transmiten con sus formas, conocimientos, conceptos, representan pasajes de la vida de Buda, así como son gestos de apoyo para los feligreses o adeptos. Mencionaremos el gesto de ausencia de temor que Buda realiza en las representaciones orientales, con la mano en alto dando la palma, y que a veces son las dos. Es un gesto de salvaguardia, de confianza y serenidad. Similar o igual al de adoración de las culturas que comentamos anteriormente.

Las manos simbólicas orientales aparecen en las representaciones artísticas de Mesoamérica. Esto ha llevado a pensar a los investigadores en las posibles

relaciones transpacíficas entre Asia y América. Realmente se observan similitudes formales entre las manos simbólicas orientales y las mesoamericanas, lo que no deja lugar a dudas de su conexión en un tiempo lejano. Las posturas manuales similares se acompañan de posiciones corporales en algunos casos relacionadas con la consecución de estados alterados de conciencia. Posturas similares a las orientales que llevan a la conclusión de que practicaban algún tipo de yoga o por lo menos buscaban los estados trascendentes por medio de la postura corporal y manual, y la actitud mental. El arte mesoamericano dejará muestras de ademanes manuales con significación simbólica similares a los orientales.

Las representaciones de manos en Egipto provienen de los jeroglíficos. Los jeroglíficos son signos icónicos cuya forma se traslada al arte manteniendo su significado original. En estos aparece la mano aislada o en figuras humanas realizando diversas poses manuales conteniendo muy variadas simbologías.

La tipología de gestos de la mano en el arte del antiguo Egipto, sirve sobre todo para reflejar los numerosos rituales egipcios, todos relacionados con la religión. Rituales de unción, invocación, glorificación, etc. Mediante los ademanes manuales las figuras se relacionan con las divinidades, las cuales les prestan su apoyo y su protección. Otros gestos son de tipo cultural reflejando sus costumbres, como el gesto de saludo, de respeto, de dominación o de oración. Algunos gestos más convencionales podemos verlos en otras culturas como el de las plañideras, pues el dolor es un sentimiento universal que se siente y se refleja en el arte de forma parecida. Los gestos protectores serán similares a los de otras culturas como la oriental. La mano en Egipto también será un potente símbolo de la creación y del poder creativo cuando representa a Atum, el dios del caos primigenio.

El arte egipcio tiene en sus composiciones una abundancia gestual que es especialmente rica en gestos manuales. Este código gestual y simbólico persistirá a lo largo de todos los periodos artísticos. Vemos su importancia real en el hecho de que una amplia mayoría de las representaciones artísticas los contiene. Alrededor de estos existía un vocabulario definido de gestos y actitudes de gran valor. Las figuras gesticulantes con sus gestos nos hablan en un lenguaje artístico y gestual que nos narra en cierta medida los acontecimientos. Normalmente un

gesto manual se representa siempre de una misma manera, en ese punto que le hace más reconocible y que engloba el significado completo. Solo en algunas ocasiones se representan variaciones de un mismo gesto.

La magia y la simbología están presentes en la composición del arte egipcio. Los símbolos se nos muestran mediante imágenes que representan algo más de lo que su forma pueda parecer. Y la magia está ligada a fuerzas sobrenaturales y universales que aunque propias de los dioses, podían ser accesibles a los hombres. La magia funcionaba a través del arte además de mediante ritos. Para los egipcios el arte tenía un valor mágico como imagen, ya que mediante ésta esperaban obtener una influencia en la realidad. Una influencia siempre favorecedora. Así, lo representado se convertía para ellos en un aliado de carácter simbólico.

La representación de los gestos de la mano en el arte del antiguo Egipto fue continua en el tiempo. En algunos periodos pudieron predominar algunas poses, pero todas fueron constantemente utilizadas sin apenas variaciones y conservando su simbolismo. Existen muchos tipos de gestos manuales en el arte del antiguo Egipto, pero los que se consideran más importantes por ser más frecuentes, son los gestos de alabanza, regocijo, ofrenda, duelo, dominación, sumisión, invocación y protección.

Los gestos que antes se representan son los de carácter protector y los pertenecientes a rituales religiosos, siendo estos muy numerosos y diversos. El rito en Egipto servía para reafirmar las creencias, además de ser un ceremonial mágico mediante el que se podía conseguir la ayuda de los dioses, y otras cosas como alejar el mal o bendiciones de tipo material. La imagen como sabemos tenía un poder de sugestión grande, y cualquier representación tenía el mismo valor que la propia realidad, de allí su carácter mágico. En estos rituales los gestos manuales eran parte importante y estaban determinados para cada rito. Los pases de manos específicos eran realizados por el oficiante, ya fuera el sacerdote, el propio faraón o alguna otra persona. Estos gestos manuales, significativos y trascendentes, se trasladaron al arte quedando fijada su tipología y su forma característica que los diferencia entre sí, y siempre imbuidos de un simbolismo mágico.

Sobre Grecia podemos decir que al mismo tiempo que evoluciona la escultura, evolucionan los gestos manuales. Su diversidad aumenta a lo largo de su historia y sirve para reflejar cualquier tipo de emoción. El arte griego representa la vida y, por tanto, las inquietudes de los hombres. Muchos gestos representados en el arte serán cotidianos (gestos de alegría, afectivos, de bienvenida, de llamada, de saludo, de pudor, de dolor, dialogantes, etc.) pero otros serán representativos de su sociedad y costumbres, como los gestos oferentes y los de los oradores. Las manos que realizan gestos afectivos, pensativos, melancólicos, de alegría, de temor o de pena y dolor muestran sentimientos internos, mientras que los otros responden a convenciones gestuales utilizadas en la vida diaria, que más bien son acciones, como pueden ser los gestos de dirigir, señalar, dar la bienvenida, de saludo o despedida. Las manos alzadas pueden ser signo de rendición, de susto o de adoración dependiendo del contexto en el que se den. Algunos gestos estarán tipificados y tendrán un valor simbólico personal muy establecido, como la extensión del brazo y mano derecha como señal de protección, que veíamos en el dios Apolo, o el gesto de tocar la barbilla al adversario pidiéndole clemencia. La unión de las manos o *dexiosis* será otro gesto simbólico de unión, también de despedida, un gesto habitual en las estelas funerarias. Todos estos gestos van apareciendo en el arte proporcionando un variado abanico gestual mediante el que se representan todo tipo de escenas, poniendo de relieve el valor narrativo de este arte. En la pintura griega los ademanes tienden a simplificarse representándose de la manera más fácil de entender por el observador.

Algo realmente propio del arte griego en cuanto a los gestos manuales en él representados es la carga teatral que adquieren en algunas escenas en las pinturas de vasos. En ellas parece clara la influencia del teatro griego con sus gestos corporales, cargados de afectación. Una particularidad que tan solo encontramos en el arte clásico.

El cambio humanístico que se da en la cultura griega fomentará la transformación artística. El hombre y su interioridad es centro de atención. Sus emociones y su estado interno son de gran interés para el escultor y el pintor. Esto se refleja en unas obras caracterizadas por la pose de las manos y el gesto de la cara. El

gesto manual adquiere relevancia, y no sólo mostrará un tipo de acción sino el sentir interno del hombre. Las figuras ganan así en expresividad. La acción y la expresión comenzará en las manos para después conectar con las del rostro. Esto sucederá primero en temas dramáticos. Adquieren gran importancia los retratos partir de mediados del siglo IV a. C., que reflejan el carácter de la persona mediante los rasgos psicológicos, no sólo de su cara, también de su cuerpo. Aquí las manos jugarán un importante papel pues ayudarán notablemente a mostrar el espíritu y la interioridad del personaje. La mano tendrá un papel fundamental en los expresivos retratos de filósofos y oradores tan frecuentes en el siglo III a. C. Su diversidad gestual revelará rasgos del carácter del sujeto representado. Este nuevo tipo de retratos se dio principalmente en Atenas y fue uno de los grandes logros artísticos del momento. Las manos de estos personajes retratados están colocadas en diferentes posturas que marcan significativamente las directrices del sentido psicológico total que la obra toma. Sus manos informaran mediante sus posiciones sobre aspectos relativos a la personalidad del sujeto, el estado anímico, mostrando su tensión, su relajación, siendo en definitiva la muestra de la actitud o de la tendencia personal que le caracteriza.

El siglo IV se caracteriza por una mayor emotividad y riqueza emocional de la que se hace partícipe a todos los gestos corporales. La escultura parece humanizarse. Se observa una mayor interrelación entre las figuras de grupos por el gesto manual, un mayor intento de expresividad. En el periodo helenístico el culto excesivo al soberano hace que se le muestre en el arte para glorificarlo ensalzando sus virtudes y su carácter omnipotente. Se convierte en una imagen oficial típica, mostrada con diversos ademanes manuales. Las esculturas de oradores, pensadores y gobernantes serán cada vez más numerosas. Habrá posiciones para las manos más frecuentes y otras menos, a veces relacionadas con el acto de hablar. Entre los filósofos el gesto del pensador ensimismado en sus pensamientos será un de las posturas más estereotipadas, apoyando la cabeza en su mano cerrada.

En el arte etrusco, influido por el griego, se observarán diversos gestos como pueden ser gestos dialogantes, de salutación o dolientes.

En Roma, donde fue importante el arte de la copia se realizaban obras iguales a las griegas, a las que tan solo se les variaba los gestos de las manos, con

lo que cambiaba su sentido. Aunque el arte romano toma los gestos manuales de Grecia, tendrá sus propias posiciones representativas. La importancia del ademán de la mano derecha en el arte romano fue singular en el caso de los retratos de gobernantes, y tomó significación plena y autónoma en algunos casos. Estos se utilizaban en la vida normal, en momentos importantes y obedecían a costumbres romanas. Los emperadores alzaban su mano y con la variedad de su gesto dirigían a su pueblo, pedían silencio (dedo índice levantado), transmitían paz (mano extendida hacia delante), perdonaban, juzgaban, etc. Estos ademanes quedaban reflejados en la estatuaria romana para glorificarle. Las distintas posiciones de la mano eran parte del lenguaje corporal que aportaba una información adicional y de importancia sobre el retratado, y se utilizaban conforme al significado que se pretendía dar a la escultura.

El arte derivado de la iconografía cristiana pretendía transmitir los mensajes de su historia sagrada. Es clara su finalidad didáctica y aleccionadora. En ésta, las manos serán las poseedoras de un mayor peso informativo, y así estarán cargadas de muy diversos simbolismos derivados de sus muchos gestos, y de sus asociaciones con pasajes del Antiguo y del Nuevo Testamento. Generalmente, hasta el Románico, los ademanes se mostrarán muy marcados, lo que describirá con mayor claridad la escena ayudando a la comprensión de la obra. Hay que señalar que habrá posiciones de la mano tomadas de las ceremonias litúrgicas que luego se trasladarán al arte. De este modo en muchas ocasiones se podrán ver gestos de oración, adoración, súplica o bendición en las obras religiosas. Como ya comentamos estos gestos son coincidentes en las diversas culturas que hemos estudiado y en todas parte de un sentimiento religioso.

El lenguaje manual funciona como un código en el arte cristiano. Los ademanes más característicos estarán tipificados, tendrán su forma y su significado particular. A los anteriormente mencionados se les suma los gestos de obediencia, de dolor, el gesto del maestro, de hablar, bendicente, e incluso otros menos representados como pueden ser el gesto de la imposición de manos y el de darse la mano. Por otro lado, la imagen del Dios Padre será representada mediante una mano bendicente. Habrá otros gestos característicos que se representan en las escenas bíblicas.

Desde antiguo se realizan distintos gestos manuales para rezar o comunicarse con Dios. Estos ademanes, cargados de emoción, refuerzan de algún modo la oración. Se observan en diversos gestos realizados por los fieles o por el sacerdote. De igual modo las veremos en las imágenes de Cristo y los santos de la religión cristiana. Estas posiciones de las manos también se observaban en las imágenes de dioses orientales y en las representaciones de Buda. Un ejemplo lo vemos en el añjalika mudra, un gesto de súplica oriental que igualmente se muestra en el arte cristiano con el fin de pedir bendiciones a Dios. Se puede decir que son posiciones primordiales cargadas de contenido tanto simbólico como emocional.

Las manos que muestra el arte, en sus gestos siempre expresivos, demuestran su gran capacidad comunicativa. Son una parte del cuerpo de rica gestualidad que transmiten todo tipo de sentimientos y emociones, así como contienen un poder evocador muy amplio.

El arte del siglo XX en sus múltiples manifestaciones ha mostrado la mano con una diversidad formal absoluta. Los artistas la representan con una apariencia siempre interesante y con una estética personal que sirve al contenido simbólico o emocional que ellos quieren expresar.

Cuando la mano se representa aislada, separada del cuerpo, siempre está presente de alguna manera la totalidad de la que procede. La mano es esa porción de un todo que imaginamos, pero que, como se ha podido ver, no es necesario representar ya que el fragmento lo dice todo. Ellas hablan de los sentimientos internos del hombre, de sus múltiples estados anímicos. Su posición y ademán transmite lo que la psique siente, es el vehículo que exterioriza lo oculto dentro del hombre.

La mano solitaria aparece con todo tipo de gestos, ya tiernos, relajados, tensos, comprimidos... A veces estos son tan exagerados que en la realidad apenas se pueden ver, pero el artista los utiliza para explotar al máximo su fuerza y locuacidad. Además de la simbología que por sí misma tiene, la mano en su extensa expresividad puede tomar múltiples sentidos. Ella sola puede expresar actitudes, emociones y sentimientos humanos.

Tanto el fragmento de mano como su huella pueden simbolizar la creación. Así es en las representaciones de la mano de Dios, pues ésta es la mano primordial generadora de todas las cosas. La mano del artista parece contener el mismo simbolismo. Los artistas a veces representan su propia mano haciéndonos ver en ella no sólo un mero reflejo de su corporeidad, ellas son el vehículo de su expresión y simbolizan el genio del artista. Esta mano no muestra los estados del ser, sino que representa aquello que participa en la creación. Su importancia resulta obvia cuando los artistas la convierten en una obra de arte, lo que puede ser una manera de honrarlas, tanto por el favor que hacen al artista como por su poder creativo. Igualmente puede ser una manera de destacar aquella parte de su cuerpo que simbólicamente les diferencia o les representa como creadores.

La expresividad de la mano, sea cual sea su forma de manifestarse en el arte, es enorme. La mano aislada puede generar todo tipo de interpretaciones, ya que tan sólo el fragmento de mano, como decíamos, es locuaz y evocador por sí mismo. En su presentación como parte de un cuerpo muerto, se puede apreciar que este factor es determinante en su expresividad. La mano muerta, aún en ese estado, continúa comunicando y, generalmente, nos hace reflexionar sobre aspectos trascendentes relativos a la existencia. La estética con la que es mostrada puede distraer por un momento los sentimientos angustiosos con que se recibe este tipo de imagen, pero ésta siempre es impactante y perturbadora. El artista a veces trata a ese fragmento de cuerpo sin vida como un objeto, mostrándola fuera de lugar, lo que a primera vista resulta desconcertante e incrementa los sentimientos turbadores que tal visión despiertan. También nos la enseña congelada en ese gesto inmóvil perteneciente a la muerte, cuya quietud puede engañar por un momento la percepción del espectador, haciendo que lo que es real parezca una “ficción” de tipo pictórico o escultórico.

La ausencia de manos o brazos en la figura humana representada en el arte del siglo XX, parecen tener su origen en la influencia que el arte clásico griego ha ejercido sobre algunos artistas de este periodo (el primero de ellos es Rodin). Estos, seducidos por las formas erosionadas de su estatuaria, emulan de diversas

maneras aquellas obras, o se inspiran en su aspecto formal para crear nuevas obras, nuevos cuerpos, que sin sus extremidades superiores, esta vez como un rasgo intencionado, son sumamente expresivos. Los artistas mostrarán esos cuerpos con un estilo muy diferenciado que demuestra la riqueza tanto en sentidos como en formas que el cuerpo con dichas carencias puede tomar. Su estética puede atenuar en cierta medida los sentimientos penosos que un cuerpo mutilado puede desprender, y más cuando se trata de cuerpos reales. Estos seguirán inquietando, pero adquirirán matices nuevos al observar la plasticidad formal de esos cuerpos que el arte parece haber transmutado.

La expresividad de la carencia de manos o brazos también vendrá determinada por la forma y gesto corporal de ese cuerpo mutilado. Las figuras humanas mostradas con estas deficiencias corporales expresan sensaciones, emociones y estados internos del sujeto, aquellos estados que provocan dolor emocional, expresan incomunicación o limitación de algún tipo. Una figura sin manos o sin brazos expresa limitaciones que parecen no ser únicamente físicas, pueden ser limitaciones mentales. Todos estos estados interiores tienen que ver con la disminución de las facultades del sujeto, disminución evidenciada exteriormente mediante el cuerpo incompleto.

Igualmente esa carencia puede provenir de un interés del artista por restar importancia al cuerpo, expresando interiorización, mostrando al hombre imbuido en su mismidad.

Cuando en la obra la prótesis sustituye a la mano o al brazo, se puede apreciar que este sustituto de aquella parte del cuerpo sigue reflejando las carencias del sujeto. Rellena un vacío formal del cuerpo, pero a la vez acentúa para el que observa la ausencia corporal. Sin embargo, si la prótesis es un elemento anexionado a un cuerpo completo, su expresividad difiere en cuanto al caso anterior, y la reacción del observador es muy diferente pues los sentimientos dolorosos son del todo ajenos. Estas imágenes nos presentan las propuestas del artista que cree que la evolución humana deberá llevarse a cabo por medio de la tecnología. Así lanza sus visiones futuristas al medio artístico, lo que invita a imaginar las posibles transformaciones del hombre, cuya necesidad de aumentar sus capacidades físicas (e incluso mentales) cambian el aspecto externo del cuerpo.

La capacidad expresiva de la mano, su simbología y sus cualidades plásticas evidencian la importancia del gesto de la mano en el arte, así como reflejan la manifiesta facultad comunicativa de este miembro corporal tanpreciado y útil. Un miembro muy apreciado por el artista ya que es la herramienta que le ayuda en su expresión. Tanto es así que el artista la estampa en su creación, integrando su huella en la obra, no sólo como un signo de identidad propio, sino también mostrando en ello el resultado del gesto de su acción, esa acción que lleva a cabo para realizar sus obras y que nos habla del extraordinario poder generador de la mano.

La mano y su expresión en sus múltiples gestos es un fenómeno universal que se da en el arte de todas las épocas y culturas. La variedad simbólica con la que aparece en la historia del arte es amplísima, así como la facultad comunicativa innata reflejada. Todo esto ha sido plasmado en las obras artísticas creadas por el hombre desde el origen de la pintura hasta el momento actual. Aunque los medios de expresión cambien y avancen, la mano permanecerá como tema elegido por los artistas para formar parte de su mundo plástico. Un tema ligado a la creación, a la forma del sentir humano y a la expresión de sus emociones y acciones. Así como en el pasado y en el presente, la mano en el arte seguirá vigente en el futuro, siendo un tema de importancia para la historia del arte de todos los tiempos.

Finalizando el presente trabajo debemos decir que la investigación queda abierta para futuras ampliaciones. Un tema tan amplio parece no tener fin, sobre todo en lo que respecta al arte del siglo XX, pues son muchos más los artistas que introducen este elemento corporal en sus obras, y aunque estén fuera de la selección que hemos realizado, lógicamente también tienen su interés. Lo mismo sucede con el arte del siglo XXI, del que en la actualidad seguimos recopilando información, pues son muchas las exposiciones y ferias donde la mano queda reflejada en las obras de muchos artistas contemporáneos. Un tema perenne cuyas posibilidades continuarán desarrollándose y sobre las que siempre será interesante investigar.

- BIBLIOGRAFÍA.

ABOZZI, Paolo: *La interpretación de los gestos*. Barcelona : Martínez Roca, D.L. 1997.

ALCALÁ JÁUREGUI, M^a Dolores y CASTANY PRADO, Bernat :*El lenguaje del cuerpo y su conocimiento*. Barcelona : Ediciones Obelisco, 2000.

ALCINA, José: *El arte precolombino*. Madrid, Ediciones Akal, 1990.

ALCINA, José: *Historia del arte Precolombino*. Barcelona, Editorial Planeta, S. A., Col. Las Claves del Arte, 1995.

ANDREAE, Bernard: *El arte de las grandes civilizaciones. Arte Romano*. Barcelona, Gustavo Gili S. A., 1974.

ANDRÓNICOS, Manolis: *La Acrópolis. Atenas*, Ekdotike Athenon S. A., 1988, trad. María Fernanda Arias Martínez.

BARASCH, Moshe: *Giotto y el lenguaje del Gesto*. Madrid, Ediciones Akal, S. A., 1999.

BATAILLE, Georges: *Lascaux o el nacimiento del arte*. Córdoba, Alción Editora, 2003.

BIANCHI BANDINELLI, Ranuccio: *Del Helenismo a la Edad Media*. Madrid, Akal, 1981.

BIANCHI BANDINELLI, R y TORELLI M.: *El arte de la Antigüedad Clásica. Etruria y Roma*. Madrid, Ediciones Akal S.A., 2000.

BIANCHI BANDINELLI, R y PARIBENI E.: *El arte de la Antigüedad Clásica. Gre-*

cia. Madrid, Ediciones Akal S.A., 1998.

BOARDMAN, John: *Escultura Griega. El Periodo Clásico Tardío*. Greek Sculpture, The Late Classical Period, London, Thames and Hudson, 1995. Barcelona, Ediciones Destino S. A., 2001, trad. Carlos González.

BOISSELIER, Jean: *Historia ilustrada de las formas artísticas. Vol. 11: Asia III. La grammaire des formes et des styles-Asia*. Frigbourg, Suisse, Office du Livre S.A., 1982. Madrid, Alianza Editorial, 1986, trad. José M^a Villanueva y Amelia Villaverde.

BOISSELIER, Jean: *La sabiduría de Buda*. Barcelona, Ediciones Grupo Zeta, 1^a edición, 1998, rad. René Palacios.

BRACONS, José: *Las claves del Arte Gótico*. Barcelona, Editorial Ariel S. A., Colección Las claves del Arte, 1986.

BRILLIANT, R.: *Gesture and Rank in Roman Art*. Mem. Conn. Acad. Arts. Sci., 1963.

CAMILLE, Michael: *Arte gótico. Visiones gloriosas*. Madrid, Ediciones Akal S. A., 2005.

CARPENTER, Tomas H.: *Arte y Mito en la Antigua Grecia. Art and Myth in Ancient Greece, London, Thames and Hudson, 1991*. Barcelona, Ediciones Destino S. A., 2001, trad. Álvaro Cifuentes Tenorio.

CIRLOT, Juan E.: *Diccionario de símbolos*. Barcelona, Labor, 1979.

CLOTTE, Jean y Lewis-Williams, David: *Los chamanes de la prehistoria*. 1^a edición, Éditions du Seuil, 1996, 1^a edición Barcelona, Ariel Prehistoria, 2001, trad. Javier López Cachero.

COWLING, Elizabeth y COWLING, John: *Picasso: Sculpture / Painter*. Catálogo de la Tate Gallery. Londres, T. G. Publications, 1994.

CONZE, E.: *Breve historia del budismo*. Alianza, Madrid, 1983.

COOMARASWAMY, Ananda K.: *Buda y el evangelio del budismo*. Barcelona, Editorial Paidós, 1994.

COOMARASWAMY, Ananda K.: *La danza de Siva. Ensayos sobre arte y cultura india. The Dance of Siva*, Londres, Simpkin, Marshall, Kent and Co, 1924. Madrid, Ediciones Siruela, 1996, trad. Eva Fernández de Campo y Pablo Jiménez Dasí.

COOMARASWAMY, Ananda K.: *La filosofía cristiana y oriental del arte*. Madrid, Taurus, 1980.

COOMARASWAMY, Ananda K.: *La transformación de la naturaleza en Arte*. Barcelona, Editorial Kairós, 1997.

CORBEILL, Anthony: *Nature embodied: gesture in ancient Rome*. Princenton N. J., Princenton University Press, 2004.

CORTÉS, José Miguel: *El cuerpo mutilado (la angustia de muerte en el arte)*. Generalitat Valenciana, Direcció General de Museus i Belles Arts, Conselleria de Cultura, Educació i Ciència, 1996.

CUYER EDUARDO: *La mímica*. Madrid, Daniel Jorro editor, 1906.

CHASTEL, André: *El gesto en el arte*. Madrid, Ediciones Siruela S. A., 2004.

DAMIANO, Mauricio: *Antiguo Egipto. El esplendor del arte de los faraones*. Madrid, Electra, 2001.

DERY, Mark: *Velocidad de escape. La cibercultura en el final de siglo*. Madrid,

Ediciones Siruela, 1998.

DESTOCHES NOBLECORUT, Christiane. *El Antiguo Egipto. Nuevo Imperio y periodo Amarna*. Barcelona, Editorial Noguer S. A., 1960.

DOMENGE MESQUIEDA, Juan: *Historia del arte de la Alta Edad Media*. Barcelona, Editorial Planeta, S. A., 1994

EFRÓN, David: *Gesto, raza y cultura*. Argentina, Ediciones Nueva Visión S.A.I.C., 1970.

EGGEBRECHT, Arne: *El antiguo Egipto. 3.000 años de historia y cultura del Imperio Faraónico*. Barcelona, Plaza y Janés Editores S. A., 1984.

ELIADE Mircea: *Images and Symbols: studies in religious symbolism*. New York, Sheed and Ward, 1961.

ELLEN MILLER, Mari: *El arte de Mesoamérica*. Barcelona, Ediciones Destino, 1999.

ESPAÑOL, Francesca: *Las claves del arte egipcio. Cómo identificarlo*. Barcelona, Editorial Ariel S. A., Colección Las claves del arte, 1ª ed., 1988.

FOCILLON, Henry: *La vida de las formas y El elogio de la mano*. Madrid, Xarait Ediciones, 1983.

FRANZ, Heinrich Gerhard. *La Antigua India. Historia y cultura del subcontinente indio*. Barcelona, Plaza y Janés Editores S. A., 1990.

FUGAMELLI, Vito: *El cuerpo en la Edad Media*. Madrid, Editorial Nerea, 1990.

GARCÍA GUINEA, Miguel Angel: *El Románico en Palencia*. Palencia, Ediciones de la Exma. Diputación de Palencia, 1997.

GARCÍA GUINEA, Miguel Angel: *El Románico en Santander, Vol. I y II*. Santander, Ediciones de librería Estudio, 1979.

GARCÍA GUINEA, Miguel Ángel: *La Pintura Prehistórica*. Barcelona, Vicens Vivens, 1989.

GARCÍA-ORMAECHEA, Carmen: *Arte y cultura de India*. Barcelona, Ediciones del Serbal, 1ª edición, 1998.

GARCÍA-ORMAECHEA, Carmen: *Historia del Arte Oriental*. Barcelona, Editorial Planeta, S.A., Colección Las Claves del Arte, 1995.

GARROULD, Ann: Henry Moore. *Dibujos*. Barcelona, Ed. Polígrafa, S. A., 1989.

GIEDION, Sigfried: *El presente eterno: Los comienzos del Arte*. Madrid, Alianza Editorial, 1988.

GOMBRICH, E. H.: *Arte e ilusión. Estudio sobre la psicología de la representación*. Madrid, Ed. Debate, 1997.

GOMBRICH, E. H.: *La imagen y el ojo. Nuevos estudios sobre la psicología de la representación pictórica*. Madrid, Ed. Debate, 2000.

GÓMEZ URDÁÑEZ, Carmen: *Historia del Arte del Mundo Clásico*. Barcelona, Editorial Planeta S. A., Col. Las Claves del Arte, 1995.

GRÖNING, Karl: *Les Manis des hommes*. París, Éditions de La Martinière, 2001.

GROENEN, Marc: *Sombra y luz en el arte paleolítico*. Barcelona, Ariel, 2000.

GUBERN, Román: *Del bisonte a la realidad virtual. La escena y el laberinto*. Barcelona, Anagrama, 1996.

HARLE, J. C.: *Arte y arquitectura en el subcontinente indio*. Madrid, Ediciones Cátedra S. A., 1992. Trad. María Coy.

HELLER, Amy: *Arte tibetano*. Madrid, Editorial Libsa, 2001. Trad. Inés Martín y José Luis Tamayo.

HIRSCHI, Gertrud: *Mudras - El poder del yoga en tus manos. Mudras – Yoga mit dem kleinen Finger*, Verlag Hermann Bauer, 1998. Barcelona, Ediciones Urano, S.A., 1ª edición 1999, 3ª edición 2002, trad. Ana Tortajada.

HUYGHE, René: *El arte y el hombre*. Barcelona, Edit. Planeta S.A., 1965.

JARRASSÉ, Dominique: *Rodin, a passion for movement*. París, Editions Pierre Ter-rail, 1992.

JUNG, Carl Gustav: *El hombre y sus símbolos*. Madrid, Aguilar S.A. de ediciones, 1974.

KARUSU, Semni: *Museo Nacional de Atenas*. Atenas, Ekdotike Athenon S. A., 1990, trad. Juan S. Nadal.

KLEEN, Tira de: *Mudras. Gestos rituales y simbólicos de los Sacerdotes Budistas y Shivaístas*. Girona, Editorial Força, 1987, trad. Asociación de Yoga integral de Girona. The Ritual hand-poses of the Buda Priests and the Shiva Priests of Bali, New York, University Books, Inc.

KOKKINO, Sophia: *Mitología griega*. Atenas, Intercarta, 1989.

KUBLER, George: *Arte y arquitectura en la América Precolonial. Los pueblos mexicanos, mayas y andinos*. Madrid, Ediciones Cátedra A. A., 1986.

KOKKINO, Sophia: *Mitología griega*. Atenas, Intercarta, 1989.

LEROI-GOURHAN, André: *Arte y grafismo en la Europa Prehistórica*. Madrid, Istmo, 1984.

LEROI-GOURHAN, André: *Los primeros artistas de Europa*. Madrid, Encuentro, 1983.

LEROI-GOURHAN, André: *Prehistoria del Arte occidental*. Barcelona, Gustavo Gili, 1968

LEROI-GOURHAN, André: *Símbolos, Artes y Creencias en La Prehistoria*. Madrid, Istmo, 1984.

LOGIADOU-PLATONOS, SOSSO: Knoso, *La Civilización Minoica*. Atenas, I. Mathioulakis & Co, trad. Juan F. Robisco y Antonio Martínez Artieda.

LÓPEZ PAYER, Manuel G. y SORIALERMA, Miguel: *La cueva del Clarillo (Quesada, Jaén). El enigma de unas manos impresas en la prehistoria*. Jaén, Diputación Provincial de Jaén, Área de Cultura, 1999.

LURKER, Manfred: *Diccionario de Dioses y Diosas, Diablos y Demonios*. Barcelona, Ediciones Piados Iberica S.A., 1999, trad. Daniel Romero Álvarez.

LURKER, Manfred: *El mensaje de los símbolos: mitos, culturas, y religiones*. Barcelona, Herder, 1992.

MACKENZIE, S. P.: Ajanta. *Los monasterios rupestres de la India*. Madrid, Orbis-Montena, El Universo del Espíritu, 1985.

MAISONNEUVE, J., y SCHWEITZER, M. B.: *Modelos de cuerpo*. Barcelona, Editorial Paidós, 1984.

MANNICHE, Lise: *El arte Egipcio*. Madrid, Alianza Forma, 1997.

MARTÍ, Samuel: *Canto, danza y música precortesianos*. México, Fondo de cultura económica, 1961, pág. 67.

MARTÍ, Samuel: Mudra. *Manos simbólicas en Asia y América*. 1ª edición 1971, México, Ediciones Euroamericanas, re-edición, 1992.

MARTINO, P. De: *El arte en la Humanidad. Historia Universal. Vol. I, Arte Antiguo*. Olimpo Ediciones S. A., 1994.

MARTINO, P. De: *El arte en la Humanidad. Historia Universal. Vol. II, Arte Antiguo*. Olimpo Ediciones S. A., 1994.

MAY, James: *Diccionario de temas y símbolos artísticos*. 1ª ed. 1987, Madrid, Alianza Editorial, 1996.

MAZENOD, Lucien: *El arte y las grandes civilizaciones*. Barcelona, Gustavo Gili 1971.

MICHALOWSKY, K.: *El arte del antiguo Egipto*. Editions Mazenod, 1986. Madrid, Editorial Akal, 1991. Trad. Rosina Lajo y María Victoria Frigola.

MORENO, Paolo: *Pintura Griega*. Madrid, Mondadori España S. A., 1998.

MOZZATI, Luca: *Antigua Grecia. Del arte como armonía, a la angustia del desencanto*. Madrid, Electra, Electra Bolsillo, 2001, trad. Victor Gallego.

MUELLER VON DER HAEGEN, Anne: *Giotto*. Barcelona, Könemann, 2000.

NÚÑEZ RODRÍGUEZ, Manuel: *Las claves del Arte Bizantino y Prerrománico*. Barcelona, Editorial Ariel S. A., Colección Las claves del Arte, 1988.

OLAGUER-FELIÚ García, Fernando; *La pintura románica*. Vicens lives. Barcelona, 1989.

ONIAN, John: *Arte y pensamiento en la época Helenística. La visión griega del mundo (350 a. C.-50 a. C.)*. Art and Thought in the Hellenistic Age: The Greek World view 350 a. C. 50 a. C., London, Thames and Hudson, 1979. Madrid, Alianza Forma, 1996, trad. Rafael Jackson.

PANOFKY, E.: *Estudios sobre iconología*. Madrid, Alianza, 1971.

PÉREZ-RIOJA, J. A.: *Diccionario de Símbolos y Mitos*. 1ª ed. 1962, Madrid, Editorial Tecnos S. A., 6ª ed. 2000.

PETSAS, Fotis: *Delfos. Sus monumentos y su museo*. Atenas, Ediciones Krini, 1989, trad. Manuel Serrano.

PICEMIN DELIBEROS, Sophia: *De manos y soles: estudio de la gráfica rupestre en Chiapas*. Chiapas, 1ª edición, Universidad de Ciencias y Artes del Estado de Chiapas, 1999.

PIGGOT, Stuart: *Arqueología de la India prehistórica*. México, Fondo de Cultura Económica, 1966.

PIJOÁN, José: *Summa Artis. Historia General del Arte, vol. III. El arte egipcio hasta la conquista romana*. Madrid, Espasa Calpe, 1932.

PIQUERO, Mª Ángeles B.: *Historia del arte de la Baja Edad Media*. Barcelona, Editorial Planeta, S. A., 1994.

POLLITT, J. J.: *Arte y Experiencia en la Grecia Clásica*. Art and Experience in Classical Greece, Press Syndicate of the University of Cambridge, 1972. Bilbao, Xarait Libros S. A., Colección Libros de Arquitectura y Arte, 1987, trad. Consuelo Luca de Tena.

POLLITT, J. J.: *El Arte Helenístico*. Art y the Hellenistic Age, Cambridge, Cambridge University Press, 1986. Madrid, Editorial Nerea S. A., 1989, trad. Alicia Villar Lecumberri.

PROSKOURIAKOFF, Tatiana: *A study of classic maya sculpture*. Washington, Carnegie Institution of Washington, Publication 593, 1950.

RAMALLO, Germán: *Las claves del Arte Románico*. Barcelona, Editorial Ariel S. A., Colección Las claves del Arte, 1986.

RAWSON, Philip: *El Arte del Tantra*. The Art of Tantra. London, Thames and Hudson, 1973. Barcelona, Ediciones Destino S.A., 1992. Trad. Jesús Pardo.

RAWSON, Philip: *La pintura india*. Barcelona, Garriga, 1975.

RÉAU, LOUIS: *Iconografía del arte cristiano. Iconografía de la Biblia, Antigo testamento, Vol. I*. Barcelona, Ediciones del Serbal, 1995.

RÉAU, LOUIS: *Iconografía del arte cristiano. Iconografía de la Biblia, Nuevo testamento, Vol. II*. Barcelona, Ediciones del Serbal, 1995.

REBEL, Günther: *El lenguaje corporal : lo que expresan las actitudes, las posturas, los gestos y su interpretación*. Barcelona, Edaf, 2000.

RIPOLL LÓPEZ, S., RIPOLL PERELLÓ, E. y COLLADO GIRALDO, H.: Maltravieso. *El santuario extremeño de las manos*. Mérida, 1ª edición, Junta de Extremadura, Consejería de Cultura, (Cáceres) Museo de Cáceres, 1999.

RIPOLL PERELLÓ, E.: *Orígenes y significado del arte paleolítico*. Madrid, Silex, 1986.

RIVIERE, Jean Roger: Summa Artis. *Historia General del Arte, vol. XIX. El arte de*

la India. Madrid, Espasa Calpe, 1964.

SAMI-ALI, M.: *Cuerpo real y cuerpo imaginario*. Barcelona, Editorial Paidós, 1979.

SAUNDERS, Ernest D.: *Mudra: a study of symbolic gestures in Japanes Buddhist sculpture*. New York, Pantheon, 1969.

SEBASTIAN López, Santiago: *Iconografía Medieval*. San Sebastián, Etor, 1988.

SEGHERS, Pierre; CABANNE, Pierre: *Clavé*. Barcelona, Ed. Polígrafa S.A., 1988.

SHILDER, Paul: *Imagen y apariencia del cuerpo humano*. Barcelona, Editorial Paidós, 1978.

SIVARAMAMURTI, C.: *El arte de las grandes civilizaciones. El arte de la India*. Barcelona, Editorial Gustavo Gili, 1975.

STIERLIN, HENRI: *La India hinduista. Templos y santuarios desde Kajuraho a Madurai*. Köln, Taschen, 1999, trad. Víctor Manuel rodríguez Marcos.

TAGORE, ABANINDRA N.: *Arte y anatomía hindú*. Barcelona, Ediciones de la Tradición Unánime, 1986, trad. Victoria Argimón. París, Editions Bossard, 1921.

TURETTA, Antonio: *Guía de la Medicina Tradicional China*. Barcelona, Editorial De Vecchi S.A., 1997.

UDINE, Jean d`; *El Arte y el gesto*. Valencia, Biblioteca Villar, 1918.

V.V. A.A.: *Ars Magna. Historia del Arte Universal. Tomo I: El alba de la ilusión. El arte de la prehistoria y de las primeras civilizaciones*. Editorial Planeta S. A., 2006.

VV. AA.: *Enciclopedia Universal del Arte, Vol. IX, El Arte Asiático*. Barcelona, Plaza y Janés S. A. Editores, 1980.

VV.AA.: *Historia ilustrada de las formas artísticas. Vol. 9: Asia I*. Madrid, Alianza Editorial, 1986, trad. José M^a Villanueva y Amelia Villaverde. *La grammaire des formes et des styles-Asia*. Frigbourg, Suisse, Office du Livre S.A., 1982.

VV. AA.: *Historia Universal del Arte Hispánico. Ars Hispaniae I*. Madrid, Ed. Plus ultra, 1947.

VV. AA.: *Historia Universal del Arte, vol. 2, El Clasicismo*. Madrid, Sarpe, 1988.

VV.AA.: *Historia Universal del Arte, Vol. 3, El Oriente*. Madrid, Sarpe, 1982.

VV: AA.: *La escultura. Vol. 1. El prestigio de la antigüedad: desde los orígenes al siglo V d. C.* Barcelona, Carroggio S. A. de Ediciones, 1991, trad. Montserrat Conill Marfa.

VV. AA.: *La mano. Die hand in der skulptur. Des 20. Jahrhunderts*. Heidelberg, Umschau/Braus, 1999.

V.V. A.A.: *Summa Pictorica. Historia Universal de la pintura. Vol. I De la Prehistoria a las civilizaciones orientales*. Editorial Planeta S. A., 2000.

V.V.A.A.: *Summa Pictórica. Historia Universal de la Pintura. Vol I, De la Prehistoria a las Civilizaciones Orientales*. Editorial Planeta S. A., 2000.

WARD, Laura y STEEDS, Will: *Los Ángeles en el arte*. Edilupa Ediciones S. L., 2006.

WESTHEIM, Paul: *Arte antiguo de México*. Madrid, Alianza Editorial, 1988.

WESTHEIM, Paul: *Ideas fundamentales del Arte Prehispánico en México*. Madrid,

Alianza Editorial S. A., 1987.

WHITTAKER, CLIO: *Mitología oriental. Dioses y leyendas*. Barcelona, Editorial Optima S. L., 1997, trad. Javier Calzada Jiménez.

WILKINSON, Richard H.: *Como leer el arte egipcio*. Reading egyptian art. Londres, Thames and Hudson, 1992. Barcelona, Crítica, 1995.

WILKINSON, Richard H.: *Magia y simbolismo en el arte egipcio*. Londres, Thames and Hudson Ltd., 1994. Madrid, Alianza Forma, 2003, trad. Isabel Sánchez Marqués.

WILSON, Frank R.: *La mano. De cómo su uso configura el cerebro, el lenguaje y la cultura humana*. Barcelona, Tusquets Editores, S. A., 2002.

WOLFF, Charlote: *Psicología del gesto*. Madrid, 1951.

WOODFORD, Susan: *Introducción a la Historia del Arte. Grecia y Roma. The Art of Greece and Rome*. Cambridge, Press Syndicate of the University of Cambridge, 1982. Barcelona, Editorial Gustavo Gili S. A., 4ª ed. 1995.

YALURIS, Azanasía y YALURIS Nicolaus: Olimpia. *Guía del museo y del santuario*. Atenas, Ekdotike Athenon S.A., 1989, trad. Juan S. Nadal.

ZIMMER, H.: *Filosofías de la India*. Buenos Aires, Eudeba, 1979.

ZIMMER, H.: *Mitos y símbolos de la India*. Madrid, Ediciones Siruela S.A., 1995, trad. Francisco Torres Oliver.

- CATÁLOGOS Y REVISTAS.

Andrés Serrano. Catálogo de la 8ª Primavera fotográfica. Barcelona, Generalitat

de Catalunya, Departament de Cultura, 1996.

Andrés Serrano. Works 1983-1993. Catálogo del Institute of Contemporary Art, University of Pennsylvania, Philadelphia, 1994.

Antoni Clavé. Catálogo del Banco Zaragozano. Zaragoza, 1991.

Antoni Clavé. Catálogo del Centro Cultural Conde Duque. Madrid, Ayuntamiento de Madrid, 1999.

Arte precolombino en la colección barbier-mueller. Madrid, Sociedad V Centenario del Tratado de Tordesillas, 1994.

Auguste Rodin. I la seva relació amb Espanya. Catálogo de la Fundació "la Caixa", Barcelona, 1996.

Auguste Rodin. Catálogo de la Fundación "la Caixa", Barcelona, 2001.

Bruce Nauman. Catálogo del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, 1993.

Chillida. Aromas-Pensamientos. Aldeasa, 1998.

Eduardo Chillida 1948 - 1998. Catálogo del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, 1998.

El arte sagrado del Tibet. Barcelona, Fundación La Caixa, 1996.

Escultura de Louise Bourgeois, la elegancia de la ironía. Catálogo del Museo de Arte Contemporáneo de Monterey. Monterey, 1995.

Espacios de origen. Seminario impartido por Mercedes Replinger, Catálogo de la Facultad de Bellas Artes de Madrid. Madrid, Sec. Dtal. de Historia del Arte III.

Facultad de BB. AA., Universidad Complutense de Madrid, 1994.

Henry Moore. Escultura. Con comentarios del artista. Edición dirigida por David Mitchinson. Barcelona, Ed. Polígrafa, S. A., 1981.

Henry Moore. From the inside out. Plaster, Carvings and Drawings. Editado por ALLEMAND-COSNEAU, Claude; FATH, Manfred y MITCHINSON, David, y publicado en conjunción con la exposición en el Musée des Beaux-Arts de Nantes y en ell Städtische Kunsthalle de Mannheim. Alemania, Prestel, 1996.

Howard Schatz. Body Knots. Nueva York, Howard Schatz and Beberly Ornstein, 2000.

Howard Schatz. Passion and Line. Londres, B. Martín Pedersen, 1997.

Joel Peter Witkin. Catálogo del Centro de Arte Reina Sofía. Madrid, Ministerio de Cultura, Dirección General de Bellas Artes y Archivos, Centro Nacional de Exposiciones, 1988.

Julio González. Catálogo de Las Colecciones del IVAM. Madrid, Ediciones El Viso S.A., 1989.

Julio González, esculturas y dibujos. Catálogo de la Fundación Juan March, Madrid, 1980.

Kalias. Revista de arte. No 10. Valencia, Generalitat Valenciana, Conselleria de Cultura, IVAM Centre Julio González, 1993.

La mano. Carnet de dibujos. Paris, Bibliothèque de l'Image, 2000.

Louise Bourgeois. Francia, Ediciones Philippa Brinkworth-Glover. 1996.

Louise Bourgeois. Memoria y arquitectura. Catálogo del Museo Nacional Centro

de Arte Reina Sofía, Madrid, 1999.

Miró escultor. Barcelona, Ed. Polígrafa S. A., 1972.

Photovision N° 19: Joel Peter Witkin. Madrid, Photovision S.A..

Piero Manzoni. Catálogo de Fundación La Caixa. Milán, Arnoldo Mondadori Arte, 1991.

Rodin at the Musée Rodin. París, Editions Scala, 1996.

Rodin, Eros and Creativity. Alemania, Editores: Rainer Crone y Siegfried Salzmann. 1992.

- INDICE DE ILUSTRACIONES.

1- LA MANO EN EL ORIGEN DEL ARTE. EL ARTE PREHISTÓRICO.

- 1.1- *Mano en negativo realizada en ocre rojo con puntuaciones alrededor.* Gruta de Pech-Merle, Lot.
- 1.2- *Dos manos negativas negras mutiladas.* Borde sur del gran pozo inundado, Gruta Cosquer, Bocas del Ródano.
- 1.3- *Meandros trazados sobre arcilla, en el techo bajo de la galería derecha.* Cueva de Altamira, Santander.
- 1.4- *Mano con dedos mutilados.* Nicho, Gruta de Gargas, Francia.
- 1.5- *Signos y figuraciones interpretados como manos.* Cueva de Santián, Puente Arce, Cantabria.
- 1.6- *Algunos de los signos utilizados en la actualidad por los bosquimanos australianos en el desierto de Kalajari.*
- 1.7- *Pinturas rupestres.* Cueva de El Castillo, Puente Viesgo, Santander. Paleolítico.
- 1.8- *Conjunto de manos en negativo, con dedos incompletos.* Panel B, Gruta de Gargas, Francia.
- 1.9- *Las manos en negativo de Francia y España.* Tabla realizada por Marc Groenen. R = rojo, N = negro, O = ocre, B = blanco y V = violeta.
- 1.10- *Tabla de las manos representadas en yacimientos franceses y españoles, así como el color y la técnica con la que fueron representados.* Tabla realizada por Ripoll López, Ripoll Perelló y Collado Giraldo.
- 1.11- *Manos en positivo y digitaciones.* Parte superior izquierda del panel, Cueva del Clarillo, Quesada, Jaén.
- 1.12- *Grupo de caballos, (parte derecha) con puntuaciones y manos en negativo.* Pech-Merle Lot, Francia.

1.13- *Vista de conjunto del alero de las Manos Pintadas*. Provincia de Santa Cruz, Argentina.

1.14- *Manos en positivo*. Impresas en la roca de una caverna como exvoto propiciatorio. Australianos de la tribu Worora, de Puerto George.

1.15 – *Manos y pies humanos en positivo*. Impresos en la roca de una caverna como exvoto propiciatorio. Australianos de la tribu Worora, de Puerto George.

2- EL VALOR SIMBÓLICO DE LA MANO EN LA ICONOGRAFÍA DEL ARTE ORIENTAL.

2.1- *Torso masculino*. Harappa, Pakistán, cultura del valle del Indo, 2000 a. C.

2.2.- *Rudra*, el dios védico de las tormentas y epidemias, a la vez terrible y benévolo, fue identificado más tarde con Shiva. Templo rupestre de Ellora, siglo VIII.

2.3- *Narasimha matando a Hiranyakasipu*. Monte Abu, siglo XI, Caluya.

2.4- *Relieve de la balaustrada del Stupa de Bharhut*. Las danzarinas, en una postura clásica con las piernas giradas hacia fuera desde las caderas y las rodillas dobladas, el brazo derecho doblado a la altura del hombro y la postura Pataka de la mano.

2.5- *Buda de Mathura*. A su lado Vajrapāni con Vajra y Avalokitésvara con lotos. Gesto de otorgamiento de protección: Abhaya mudra.

2.6- *Buda de Sarnath*. India, dinastía Gupta (320-490), siglo V. En actitud de predicar un sermón: Dharmacakra mudra.

2.7- *El beso*. Templo de Konarak, India.

2.8- *Pintura mural de las cuevas de Ajanta*.

2.9- *Diversos Hastas de la danza hindú*.

2.10- *Una bailarina de Bengala con su sari*. India.

2.11- *Mudras tradicionales de la danza hindú*, según Chaterjee.

2.12- *Mudras tradicionales de la danza hindú*, según Chaterjee.

2.13- *Detalle de las manos expresándose con Vitarka mudra*. Gesto de razonamiento del Buda enseñante.

2.14- *Stupa votivo en Bodhgaya*. La figura central de Buda está en actitud Dharmacakra mudra que representa el primer sermón de Buda en Sarnath, cerca de Benarés, donde puso en movimiento la rueda de la ley. Por tanto es el gesto de la predicación de la doctrina. Las dos figuras superiores están en posición

Bhumisparsa mudra, en la que Buda extiende su mano derecha hacia el suelo y convoca a la tierra como testigo de su victoria sobre el tentador Mara, y es signo de su inminente Iluminación. Y los dos Budas inferiores realizan el gesto Varada mudra con su mano derecha hacia abajo, mostrando la palma ofreciendo dones y bienaventuranza.

2.15- *Buda demacrado*, preparándose para la Iluminación. Pakistán. Sus manos hacen el gesto Dhyana mudra que representa un estado meditativo y contemplativo.

2.16- *Devoto*. Monasterio de Alchi, Ladakh, siglo XI-XII d. C. El devoto coloca sus manos en Anjali mudra para orar y adorar la imagen de Buda.

2.17- *Buda Amida*. Jocho, c. 1053.. (Hoodo del templo Byodoin, Uji). Variante del Samadhi mudra, el gesto de la contemplación y la concentración.

2.18- *Mudras*.

2.19- *Mil Budas del Bhadrakalpa*. Detalle. Pintura mural Tibetana, Monasterio de Tabo siglo XI. Dhyana mudra el gesto de la meditación y la contemplación.

2.20- *Variantes del Vitarka mudra*.

2.21- *Lama (retrato de un monje)*. Khara Khoto, Asia Central, anterior a 1227. Su mano derecha hace una variante del Vitarka mudra, siendo un gesto de discernimiento. Y la izquierda en el regazo en Samadhi mudra realizando el gesto de la contemplación.

2.22- *Buda sentado sobre el loto* haciendo el gesto de la enseñanza. India, escuela de Gandhara. Dharmacakra mudra.

2.23- *Buda Sakyamuni con los acontecimientos de su vida*. Estela budista del siglo X. Buda con la mano dirigida hacia abajo invocando la tierra para que sea testigo de su victoria sobre Mara, las tentaciones. Rodeado de imágenes que muestran los acontecimientos de la vida de Buda, y en lo alto una imagen del Parinirvana, su extinción.

2.24- *Ratnasambhava*, el tercer tathagata o Buda Trascendente, representado como un Bhodisattva (Buda con Cuerpo de Beatitud). Tíbet occidental, finales del s. XV. Es el Buda que transmuta la avaricia y el orgullo en sabiduría igualadora. Su mano derecha en Varada mudra concede dones, y su izquierda en Samadhi hace el gesto de la contemplación.

2.25- *Buda de pie*. Arte Budista Hindú, periodo Gupta, siglo V. Ademán manual

protector Abhaya mudra que expresa “no temais”.

2.26- *Bodhisattva o el rey Dutthagamani*. Anuradhapura, siglo III. Manos con las palmas unidas en Anjali mudra.

2.27– *Avalokiteshvara Padmapani*. Monasterio de Tashi Dzing, Sikkim, siglo XVIII d. C. Con los brazos anteriores realiza el Atmañjali mudra: gesto de ruego en la oración.

2.28– *Vajrapani de cuatro brazos*. Regiones del Tíbet central, 1ª mitad del s. XVII. Manos centrales en Vajrahumkara mudra que indica su triunfo sobre el triple universo.

2.29– *Vairochana*. Tibetana con elementos nepaleses, principios del s. XV. El tathagata principal realiza el gesto de la unidad total en el contexto de la realidad última. Bodhyagri mudra.

230- *Vairochana y Bodhisattvas*. Detalle. Regiones del Tíbet central, siglo XII. Imagen del budismo Vajrayana, budismo místico o tántrico, que muestra al Buda Cósmico haciendo una variante del gesto de la cumbre de la iluminación o Bodhyagri mudra.

2.31– *Guhyasamaja Akshobhavajra padre-madre*. Tibeto-china, siglo XV o XVI. El señor de cuerpo, habla y mente diamantinos de todos los tathagata abraza a su consorte Sparshavajra con el gesto llamado prajñalinganabhinaya. En las manos sostenían atributos simbólicos, hoy perdidos.

2.32– *Gestos atribuidos a Vairocana*. El de la derecha es Vajra-jñana mudra, el gesto que expresa la Unidad.

2.33- *Vajrapani (una forma de Avalokiteshvara)*. Monasterio de Simtokha, Bhutan, siglo XVII d. C. Con la mano derecha en Kataka hasta sujeta una flor, mientras que la izquierda está en Vitarka mudra, el sello del razonamiento.

2.34- *Cuatro Dhyani Budas*. Bhaktapur, Nepal. Amoghasiddhi, Ratnasambhava, Amitabha y Akshobhya. Siempre se muestran en postura de meditación, y cada uno con su mudra característico.

2.35– *El dios Brahma*. Templo de Pullamangai, India. En Abhaya mudra el gesto de la ausencia de temor, que otorga sosiego.

2.36 - *Visnu duerme sobre la serpiente del mundo, Ananta*; Nara y Nārāyana, una encarnación común de Visnu. Templo de Dasavatara, en Deogarh, época Gupta, hacia 300 d. C.

- 2.37- *La terrible Diosa Kali*. Rajasthan, siglo XVIII. En acto carnal con Shiva, macho cadáver, en un momento del ritual, realizando gestos rituales con sus manos.
- 2.38- *Durga Mahisasuramardini*. Ilustración de un Devi-Mahatmya, Nurpur, 1710-1800.
- 2.39- *Shiva Nataraja, el señor de los bailarines*. Sur de la India, siglo X. Figura enormemente simbólica, arquetipo de la Liberación. Con la mano anterior derecha en Abhaya mudra garantiza la salvaguardia.
- 2.40- *Virupa*, maestro. Regiones del Tíbet central, c. 1.400. Gesto de detener el sol con un dedo, para demostrar sus poderes sobrenaturales.
- 2.41- *Drokmi*, erudito tibetano. Regiones del Tíbet central, 2ª mitad del s. XV. En meditación realizando el gesto de la confortación de la mente.
- 2.42- *Avalokiteshvara de once caras y mil brazos*. Regiones del Tíbet central, finales del s. XIV – 1ª mitad del s. XV. Manos extendidas simbolizando su ayuda a todos los seres. Ojos en las palmas mediante los que puede ver el sufrimiento en todos los mundos. Los ocho brazos principales sostienen los símbolos primordiales y realizan los gestos más importantes del bodhisattva. Las manos centrales en plegaria sobre el corazón (Atmañjali mudra), contienen la gema que hace cumplir todos los deseos.
- 2.43- *Buda de Gal Vijara*. Polonnaruwa, Ceilán. Con los brazos cruzados sobre el pecho, contemplando el Árbol del Despertar.
- 2.44- *Monjes ante el deceso de Buda*. Tailandia septentrional, finales del siglo XIX. Gestos opuestos ante el acontecimiento: de dolor, tapándose la cara, en aquellos que aún buscan la liberación, y de serenidad, con las manos en adoración, en los que han conseguido el estado de arhat.
- 2.45- *Buda protegido por la serpiente o Naga*. Camboya, período Angkor, siglo XI. En Samadhi o Dhyana mudra en posición meditativa.
- 2.46- *El Bodhisattva niño* con la mano levantada señalando con el dedo índice hacia lo alto, es el que nada más nacer proclama su primacía sobre el mundo: “Seré aquel que se sitúa por delante de todas las leyes que tienen la virtud por raíz.”
- 2.47- *Bhodisattva Miroku (Maitreya)*. Japón, período Asuka (542-645) y Hakuko (645-710). Sala de los Tesoros, templo Chuguji, Nara. La mano derecha revela un estado de reflexión interna.
- 2.48- *Miralepa*, asceta tibetano. Tradición estilística china, siglo XVI. Tiene la mano

derecha cerca de la sien a la altura de la oreja. Este gesto difiere en su significado según autores: para unos refleja la actitud de cantar sus cantos de realización; para otros muestra una actitud de escucha de los sonidos de la naturaleza o, tal vez, alude a que practicaba la transmisión oral de las doctrinas secretas.

2.49- *Chandrakirti*, maestro filósofo. Tibeto-chino, 1ª mitad del s. XVIII. Manos en posición de debate.

2.50- *Amida, el Buda de la Luz infinita*. Japón, siglo XII. Mano derecha en abhaya mudra, gesto de salvaguardia, y la izquierda en varada mudra, mano que concede favores y misericordia.

2.51- *Brahma practicando la ascética y un rsi espectador*. Columna del complejo de templos visnuistas de Srirangam, siglo XVI.

2.52- *Mudras de meditación y descanso*, realizados por los sacerdotes budistas y shivaístas. Son practicados en medio de los demás mudras para cargarse de energía nueva.

2.53- *Mudras de meditación y descanso*, realizados por los sacerdotes budistas y shivaístas. Son practicados en medio de los demás mudras para cargarse de energía nueva.

2.54- *Un adepto practicando yoga a la orilla del Ganges*.

3- LAS MANOS SIMBÓLICAS EN EL ARTE MESOAMERICANO.

3.1- *Danza ritual*. Códice Borgia, lám 64.

3.2- Glifo maya que expresa el número uno.

3.3- *Estela 3*, Santa Lucía de Cotzumalhuapa. Un jugador de pelota y un dios de la muerte ante un templo alzando las manos hacia un sol escorpión para ofrecer un corazón humano.

3.4- *Códice Becker II*. Mudra de la enseñanza de la Ley.

3.5- *Códice Zouche- Nutall* (detalle). Códice mixteco. México, c. 1400.

3.6- *Urna cineraria zapoteca*. Divinidad o sacerdote sentado al estilo indio con las manos sobre rodillas o pies. Posición de apoyo Azan-in, utilizada para entrar en estados alterados de conciencia.

3.7- *Incensario cilíndrico maya de triple mascarón*. Personaje sentado al estilo indio cuyas manos adoptan el samadhi mudra, al estilo maya, de la concentración y la calma.

- 3.8- *Estela B*. Copán, Honduras. Maya. Samadhi mudra: concentración.
- 3.9- *Figura zapoteca*. Manos en gesto de adoración: Vajra-anjalikarma mudra. También súplica o rezo.
- 3.10- *Figura con <<rostro sonriente>>*. Quizás de las Remojadas, periodo clásico tardío. Se cree que las manos alzadas representan un ritual extático, de ahí el rostro.
- 3.11- *El joven Dios del Maíz*. Copán Honduras. Maya, 600-800. Mudra Pataka de estado de gracia, a la vez protector y oferente.
- 3.12- *Adorador*. Juchitán, Oaxaca, México, 900-1521. Brazos cruzados en pecho.
- 3.13- *Coatlicue, Diosa de la Tierra*. México. Azteca, 1325-1321. Gesto manual en abhaya mudra: protector.
- 3.14- *Figura*. Encontrada en la tumba de Monte Albán II. Cutura olmeca, periodo tardío. Con las manos extendidas, esta figura servía para disuadir a cualquiera que intentara violar el espacio de los muertos.
- 3.15- *Chamán o técnico del éxtasis*. México, Cultura Teotihuacan. Su doble naturaleza se representa en la cavidad de su cuerpo donde se muestra su alter ego. La postura de sus piernas y de sus manos indica que está en estado de trance.
- 3.16- *Chamán*. Seguramente en el movimiento que conduce al trans (estado alterado de conciencia) o en lucha contra espíritus que pueden amenazar a los difuntos. Cultura Ameca Etzatlán.
- 3.17- *Figura en posición típica de los jugadores de pelota, así como de los chamanes*. México, olmeca, 600-500 a. C.
- 3.18- *Figura gesticulante*, seguramente chamán por la posición de sus piernas, realizando gestos rituales para entrar en trance. Culturas de Occidente, Fase Guerrero.

4- LA MANO EN EL ARTE DEL ANTIGUO EGIPTO. SIMBOLOGÍAS Y GESTOS.

- 4.1- *Figurita mágica*. Época amratiana o Nagada I, Predinástico. Gesto de danza.
- 4.2- *Figura femenina*. De Abydos, finales del Predinástico, I Dinastía.
- 4.3- *Estatua de Djoser*. Imperio Antiguo, III Dinastía. Encontrada en el serdab de Djoser, es la primera estatua conservada de un rey a tamaño natural. Lleva el manto del jubileo o fiesta sed.
- 4.4- *Estela funeraria*. Imperio Medio, XII Dinastía. El difunto con el gesto de su

mano, acepta las ofrendas de manjares que les presenta su hijo, que a su vez realiza el gesto de llamada o invocación a sus espíritus. El sacerdote ritualista protege al niño en el acto de recitar las preces, realizando pases de manos sacramentales de la liturgia setep sa.

4.5- *Estatua de Horus ejecutando el rito Setep sa*: lanzar el fluido de vida que asegura la protección mágica a una persona. Imperio Medio, XI Dinastía.

4.6- *Tríada de Micerinos*. Gizeh, Imperio Antiguo, IV Dinastía. El faraón entre Hathor y deidad del nomo de Dióspolis. Actitud de protección.

4.7- *El rey Mentuhotep-Nebhepetré*. Imperio Medio, Dinastía XI. Gesto osiriaco.

4.8- *Músicos, cantores y danzantes*. Escena de la mastaba de Ny-kheft-ka, de Sakkara, V Dinastía, Imperio Antiguo. Los personajes que conservan el color son los cantantes cuyo gesto de la mano derecha representa el chasquear de los dedos, mientras que con la otra siguen el ritmo batiendo las manos sobre las rodillas. En el registro de abajo las danzantes en un paso coreográfico elevan sus manos. A la derecha otros dan palmas.

4.9- *Micerinos y su esposa*. Gizet, Templo en el Valle de Menkaure, Imperio Antiguo, IV Dinastía. Gesto de unión y afecto.

4.10- *Pareja real, Akhenaton y Nefertiti*. Amarna, Imperio Nuevo, XVIII Dinastía. Los sentimientos y los afectos se reflejan en la época armaniana, como en esta escultura donde los reyes se cogen de la mano, gesto que simboliza amor-unión, fecundidad y renacimiento.

4.11- *Plañideras y procesión funeraria*. Tumba de Ramosé, Tebas. Imperio Nuevo, XVIII Dinastía. Gestos típicos de dolor por parte de las plorantes, exceptuando a tres mujeres que realizan el gesto de alabanza.

4.12- *Detalle de Ramsés III caminando sobre los enemigos derrotados*. Templo funerario de Ramsés III, Medinet Habu, Imperio Nuevo, XX Dinastía.

4.13- *Las dos princesas Neferneferuaton-Tasheri y Neferneferure*. Palacio Real de Amarna, Imperio Nuevo: época armaniana, XVIII Dinastía. Gesto de ternura, en una época donde es novedoso mostrar los sentimientos.

4.14- *Relieve donde Horus otorga sus dones a Ptolomeo VIII, Cleopatra II y Cleopatra III*. Templo de Horus y Sebek en Kom Ombo. Estilo egipcio antiguo, mediados del siglo II a. C.

4.15- *Jeroglíficos de la parte superior de un pilar de un edificio de Sesostris I*. Kar-

nak, Imperio Medio, XII Dinastía. En la parte superior derecha podemos observar un jeroglífico que representa una mano abierta, y en la parte baja el jeroglífico Ka que son dos brazos unidos.

4.16- *Formas jeroglíficas de mano o puño, ofrenda, abrazo y hombre.*

4.17- *Hatshepsut arrodillada realiza ofrendas.* Imperio Nuevo, XVIII Dinastía.

4.18- *Seti I lleva en la mano un incensario mientras recita un conjuro delante de las ofrendas de manjares.* Templo de Seti I, Abydos, Imperio Nuevo, XIX Dinastía.

4.19- *Tablón de fondo del ataúd de Soter,* con una representación de la diosa Nut, que protege al difunto con su abrazo. Tumba comunal en Sheik Abd el Qurna, comienzos del siglo II d. C.

4.20- *El abrazo de Amón.* Amón-Ra ofrece el ankh (la vida) al rey. Capilla blanca de Senusert I, Imperio Medio, XII Dinastía.

4.21- *Estatua del ka de Hor I Wahibra.* Tumba de Hor, en Dahshur, Imperio Medio, Dinastía XIII.

4.22- *Amón y Mut bendicen a la reina Hatsepsut.* Santuario de la barca de la reina en Karnak, Imperio Nuevo, XVIII Dinastía.

4.23- *El informe.* Mastaba de Mereruka, Sakkara, Imperio Antiguo, VI Dinastía. Los administradores rinden cuentas inclinándose mientras un supervisor les conduce. Gesto de sumisión y respeto.

4.24- *Difuntos frente a Osiris-Unnefer.* Cripta funeraria de la tumba de Sennefer, Tebas, Imperio Nuevo. Gesto de adoración o alabanza.

4.25- *Tres de los adoradores del sol.* Parte del basamento original del obelisco de Ramsés II, Imperio Nuevo, XIX Dinastía. Posición de las manos en adoración.

4.26- *Anubis, señor de la muerte y la momificación, Hathor-Imentet, diosa del Occidente que era dominio de la muerte y Osiris, soberano de ultratumba y juez supremo del tribunal divino.* A estos Nefertari, no visible aquí les hace las ofrendas. Tumba de Nefertari, Valle de las Reinas, periodo ramésida, XIX Dinastía. Gesto de apoyo.

4.27- *Osiris acompañado por Isis.* De Abydos, Templo de Seti I, Imperio Nuevo, XIX Dinastía. La mano abierta y alzada detrás del dios, y la proximidad de las dos figuras revela que es un gesto protector.

4.28- *Osiris flanqueado por Isis, su esposa y hermana, y Horus, el hijo de ambos.* XXII Dinastía. Gesto protector.

- 4.29- *Capilla de los vasos canopes de Tutankhamón*. Valle de los reyes, tumba de Tutankhamon, Imperio Nuevo, XVIII Dinastía. Las guardianas del sagrario extienden sus manos y brazos en un gesto protector.
- 4.30- *Ramsés II ante Osiris*, con el dedo meñique estirado en postura de unción, para ungir con aceite la figura del dios, como parte de un ritual. Templo de Ramsés II, Abydos, periodo ramesida.
- 4.31- *Glorificación del general Horemheb victorioso*. Tumba de Horemheb, Saqqara, después de Amarna. Gesto de alegría.
- 4.32- *Plorantes en procesión funeraria*. Tumba de Min, Nakht, Tebas, Dinastía XVIII. Gestos de dolor y consternación.
- 4.33- *La Diosa Isis*. Época Ptolemaica (305-30 a. C.). Gesto de lamentación.
- 4.34- *Funcionario en actitud de llamada o invocación*. Sakkara, Imperio Nuevo, XVIII Dinastía.
- 4.35- *Ramsés I con los espíritus ancestrales*. Tebas, Valle de los Reyes, Tumba de Ramsés I. Gesto de alabanza o glorificación del ritual de la recitación de las glorificaciones.
- 4.36- *La reina del país de Punt y sus portadores*. Templo funerario de la reina Hatshepsut, Deir el-Bahari, Imperio Nuevo, XVIII Dinastía. Mano agarrando el brazo en señal de respeto.
- 4.37- *Merneptáp, con su león, acabando con dos jefes vencidos en el campo de batalla*. Palacio del Delta, XIX Dinastía. Gesto de dominación por parte del rey, y gestos de súplica y respeto por parte de los vencidos.
- 4.38- *Sarcófago antropoide de Amenemhat*. Segunda cachette de Deir el-Bahari, Tercer Periodo Intermedio, XXI Dinastía.
- 4.39- *Senuser I*. Karnak, Imperio Medio, XII Dinastía. Gesto de oración.
- 4.40- *El escriba real Ptahmosis rezando al dios de los muertos*. Relieve que adorna uno de las cuatro caras de un gran pilar procedente de una tumba, probablemente menfita. Encima hay inscrito un himno a Osiris. Imperio Nuevo.
- 4.41- *El sacerdote Hetepdjef* en postura orante. Memphis, II Dinastía.
- 4.42- *Estatua de orante*. Imperio Nuevo.
- 4.43- *Harpócrates*. Baja época.
- 4.44- *Estatua itifálica del Dios Min*. Templo del dios Min, Coptos, Finales del Predinástico (3.150 a.C.).

4.45- *Signo jeroglífico Heh*. Significa incontables, miles de miles y eternidad. Procedente de un Templete del rey Nectanebo.

4.46- *El faraón Akenatón y la reina Nefertiti con sus hijas*. Imperio Nuevo, época armaniana, XVIII Dinastía. Atón les envía sus rayos benéficos terminados en manos.

5- EL GESTO DE LA MANO EN EL ARTE DE LA ANTIGÜEDAD CLÁSICA.

5.1- *Gran ídolo cicládico femenino*. Amorgós, aprox. 2000 a. C.

5.2- *Estatuilla de diosa*. Creta. Gesto ritual.

5.3- *Anillo de oro con representación de baile de adoración*. Palacio de Cnossos, aprox. 1700 a. C.

5.4- *La gran "diosa de las serpientes"*. Palacio de Cnossos, aprox. 1600 a. C. Simbolismo de creación y de fecundidad.

5.5- *Las "damas azules"*. Ala oriental del palacio de Cnossos, Creta. siglo XV a. C.

5.6- *Dama de Auxerre*. Siglo VII a. C.

5.7- *Kouros de cabo Sunio*. 600 a. C.

5.8- *Apolo del Pireo*. 500 a. C.

5.9- *Koré*. Aprox. 510 a. C.

5.10- *Ánfora*. Taller de Caere, Etruria, hacia 530-510 a. C. Gesto de susto y rendición.

5.11- *Ánfora, Polux y su madre, Leda*. Por Exequias, hacia 540-530 a. C. Gesto confiado y de recibimiento.

5.12- *Lucha entre Cetauros y Lapitas, (detalle: Apolo extiende su mano derecha en señal de protección)*. Parte central del frontón occidental del templo de Zeus en Olimpia, 476-456 a. C.

5.13- *El adivino*. Templo de Zeus en Olimpia, mitad derecha del frontón oriental, 476-456 a. C. Gesto de inquietud.

5.14- *Lápida de Procles y Procleides*. Atenas, aprox. 330 a. C. Unión de manos o dexiosis: gesto de despedida.

5.15- *Lápida procedente de cerca del río Iliso*, Atenas, aprox. 330 a. C. Gesto pensativo y melancólico.

5.16- *Lápida procedente del Pireo*. Aprox. 340 a. Gesto pesaroso.

- 5.17- *Irene y Pluto*. Por Cefisódoto, copia romana de un original de hacia 375 a. C.
- 5.18 - *Hermes con el Dios Dionisos niño*. Por Praxíteles, c. mitad del siglo IV a. C.
- 5.19- *Crátera de cáliz con el mito de Perseo y Andrómeda*. 440-430 a. C.
- 5.20- *Retrato de Demóstenes*. Por Polieucto, copia romana, 280 a. C.
- 5.21- *Retrato de Demóstenes*. Por Polieucto, de otra copia romana de ha. 280 a. C.
- 5.22- *Retrato de Crisipo*. Restauración basada en copias romanas de un original de fines del siglo III. Posición de la mano en digitis computans, marcando los puntos argumentales de su discurso.
- 5.23- *Apoxiomeno*. Por Lisipo, copia romana de un original en bronce de 320 a. C.
- 5.24- *Eros y Psique*. Copia romana o adaptación de un original de hacia 150-100 a. C.
- 5.25- *Altar de Zeus* en Pérgamo. Lado Este, La Gigantomaquia (detalle), 180 a 160 a. C.
- 5.26- *Mangos de marfil en forma de brazo*. Tumba de Barberini, Palestrina (Etruria), mediados del siglo VII a. C.
- 5.27- *Sarcófago de los esposos*. Tumba de Caere, Cerveteri, 520 a. C.
- 5.28- *Cipo con escena de prothesis*. Difunta sobre el lecho y plañidera. Chiusi (Etruria), principios de siglo V a. C.
- 5.29- *Grupo que incluye al Joven de Estéfano; quizás Orestes y Electra*. Siglo I d. C. Gesto que ayuda a la exposición oral.
- 5.30- *Mano de Constantino el Grande*. Roma, 313 d. C.
- 5.31- *Agusto con coraza*. Prima Porta, Roma, aprox. 20 a. C. Gesto de exigir silencio para una adlocutio.
- 5.32- *Los Tetrarcas*. Del palacio imperial de Constantinopla, ahora en Venecia, 300-305 d. C.
- 5.33- *Crátera del pintor de Pan*. Aprox. 470 a. C. Gesto dramático con afectación.
- 5.34- *Afrodita* de Praxíteles. Copia romana derivada de la Afrodita de Cnido. C. 350-330 a. C. Gesto de pudor.

- 5.35- *Ochinoe de Teseo y Ariadna*, de Arcades (detalle). Tercer cuarto del siglo VII a. C. Gesto afectivo.
- 5.36 - *Príncipe en un banquete*. Tumba pintada al fresco, Kazanlac. Gesto de unión.
- 5.37- *Plañidera* (esclava). De una pareja procedente de un monumento funerario en Menidi, en Ática. Periodo clásico tardío. Gesto de pesar.
- 5.38- *Retrato, quizás de Cleantes*. Versión romana de un original del siglo III. Gesto reflexivo.
- 5.39- *Musa Polimnia*. De Filisco (?). Copia romana de un original de mediados del siglo II a. C. Musa de la elocuencia en actitud meditabunda.
- 5.40- *El rescate de Teseo*. Dibujo de un relieve de un escudo, hacia 560 a. C. Gesto de alegría.
- 5.41- *Centauro joven*. Copia romana de un original de finales del siglo II a. C. Chasquea los dedos en un gesto de alegría.
- 5.42- *Heracles y las serpientes*. Pintor de Nausícaa, Hydria ática de figuras rojas, Capua, hacia 450 a. C. Ademán que expresa el susto.
- 5.43- *Heracles y Neso*. Pintor de Neso, Ánfora ática de figuras negras (detalle del cuello), Atenas, hacia 620 a. C. Tocar la barbilla es un gesto para suplicar clemencia.
- 5.44- *Sarcófago de Alejandro*. Batalla de griegos y persas. 325-310 a. C.
- 5.45- *Heracles y Geras*. Peliké ática de figuras rojas, Cerveteri, hacia 470 a. C. Gestos de manos que ayudan en el diálogo.
- 5.46- *Priamo despidiéndose de Hector*. Por Eutimides, Ánfora de Munich, 510-500 a. C. Gesto de advertencia.
- 5.47- *Ánfora de cuello ática de figuras negras*. Por Amasis, aprox. 530 a. C. Mano alzada dando la bienvenida.
- 5.48- *Joven vencedor saludando*, de cabo Sunio. 460 a. C.
- 5.49- *Teseo abandonando a Ariadna*. Pintor de Sileo, Hydria ática de figuras rojas, Vulci, hacia 470 a. C.
- 5.50- *Escena de despedida*. Lámina de bronce con decoración cincelada. S/f.
- 5.51- *Niño con una oca*. Copia romana de un original, probablemente s. II a. C. Gesto de llamada.
- 5.52- *Altar de Tasos*. Gesto de llamada de Hermes. 470 a. C.

5.53– *La muerte de Egisto*. Stamnos ático de figuras rojas, Vulci, hacia 470 a. C.

La mano extendida avisando del peligro.

5.54– *Hermes guía a Heracles*. Crátera de volutas apula de figuras rojas, (detalle del friso inferior), hacia 430.

5.55 – *Tablilla votiva de madera de Pitsá*. Aprox. 540 a. C. Gesto oferente.

5.56– *Orestes en Delfos*. Taller del pintor de la Destrucción de Ilión, Crátera de volutas apula, Ruvo, hacia 370 a. C. Ademán protector.

5.57- *Fauno Barberini*. Copia romana de un original del siglo III a. C.

5.58– *El grupo del Pasquino*. Restauración basada en diversas copias. Periodo helenístico.

6- LA SIMBOLOGÍA DEL GESTO DE LA MANO EN LA ICONOGRAFÍA CRISTIANA.

6.1- Alberto Arnoldi. *La Eucaristía*. C. 1351. Florencia, Campanile de la Catedral.

6.2- *La Mano de Dios*. Arco triunfal del ábside, Iglesia de San Clemente de Thauill, Lérida, siglo XII.

6.3- *Pantocrator*. Ábside, Iglesia de San Clemente de Thauill, Lérida, siglo XII. Gesto bendicente.

6.4- *Timpano del Juicio Final*. Hacia 1125-1135. Conques, Sainte- Foy. Cristo con la mano derecha acoge a los elegidos mientras que con la otra rechaza a los inicuos.

6.5- *Capitel del Cristo triunfante*. Monasterio de Santa María la Real, Aguilar de Campoo. Maestro Fruchel.

6.6- *Virgen con el niño, llamada La Diège*. Fin siglo XII. Jouy-en-Josas. El niño bendice con su gesto, mientras la Virgen señala hacia arriba, expresando que el Redentor de los hombre reinará en el cielo, junto a Dios.

6.7– *Querubín*. Ábside, Iglesia de Santa María d’Esterrí d’Aneu, Lérida, siglo XII.

6.8- *El pecado original*. Pintura mural del Intradós del arco triunfal, Iglesia de San Justo, Segovia, fin s. XII o prin. XIII .

6.9– Pietro Perugino. *Cristo en el Jardín de Getsemaní*. Jesús reza a Dios, sabiendo que el sufrimiento de la Pasión pronto empezaría.

6.10- *Resurrección de Lázaro*. Cancela del coro. Posterior al 1140. Catedral de Chichester. Jesús bendice a Lázaro, el cual está en actitud de adoración.

- 6.11– *Ángel en posición de adoración*. Fra Angelico. C. 1433.
- 6.12- *El tránsito de la Virgen*. Pórtico del crucero sur, Catedral de Estrasburgo, hacia 1230. Estilo gótico. Gestos de dolor.
- 6.13– *Cristo entre los Doctores; partida de cetrería*, (detalle). Página del salterio de la reina María. Inglaterra, hacia 1310. El niño Jesús realizando el gesto del maestro.
- 6.14- *La Anunciación*. Manuscrito suabo de los Evangelios, hacia 1150. Ademán del ángel que significa el acto de hablar.
- 6.15- *Capitel de las Marías ante el sepulcro*. Detalle del noli me tangere, Monasterio de Santa María la Real, Aguilar de Campoo. Maestro Fruchel.
- 6.16- *Capitel de la duda de Santo Tomás*. Detalle. Monasterio de Santa María la Real, Aguilar de Campoo. Maestro Fruchel.
- 6.17- Miguel Ángel. *La creación de Adán*. Hacia 1547
- 6.18- *Cristo “Sabiduría divina”* Atenas, Escuela Tesalónica. Siglo XIV.
- 6.19- Giotto. *La llamada del crucifijo de San Damiano*. Antes de 1300, Basílica de San Francisco, Asís. San Francisco con las manos alzadas durante la oración en la Iglesia de San Damiano
- 6.20- *Daniel entre los leones*. Cara este del capitel nº 4 del claustro, Iglesia de Santillana del Mar, Santander. Daniel casi siempre es representado en actitud de plegaria, con las manos enlazadas sobre el pecho y la vista hacia lo alto En este caso tiene las manos alzadas pidiendo la protección de Dios. Dos ángeles ayudan en el milagro: los leones se inclinan ante él, como para besarle los pies.
- 6.21- Giotto. *La Resurrección*. 1302-1305. Capilla de los Scrovegni, Padua. Jesús con el gesto noli me tangere.

7- LA MANO EN EL ARTE DEL SIGLO XX.

- 7.1- Mónica Cerrada. *Hoja caída IV*. 1999.
- 7.2- Mónica Cerrada. *Mano de artista I*. 1999.
- 7.3- Paloma Navares. *De manos*. 1997.
- 7.4- Mertet Oppenheim. *Guante*. 1985.
- 7.5- Richard Long. *Círculos de Kilkenny*. 1984
- 7.6- Piero Manzoni. *Huevo con huella dactilar*. 1960.
- 7.7- Jasper Johns. *Hatteras*. 1963.

- 7.8- Eduardo Chillida. *Sin título*. 1971.
- 7.9- Jonh Davies. *(Mi) Mano y Cabeza*. 1987.
- 7.10- Alberto Giacometti. *La mano*. 1947.
- 7.11- Auguste Rodin. *La mano de Dios*. 1902-07.
- 7.12- Auguste Rodin. *Mano de Rodin sujetando un torso de mujer*. 1917.
- 7.13- Howard Schatz. *Fotografía de su libro Body Knots*. 2000.
- 7.14- Howard Schatz. *Fotografía de su libro Body Knots*. 2000.
- 7.15- Howard Schatz. *Fotografía de su libro Pasión and Line*. 1997.
- 7.16- Auguste Rodin. *La mano del diablo*. 1902.
- 7.17- Auguste Rodin. *La Catedral*. 1907.
- 7.18- Pablo Picasso. *La mano de Picasso*. 1943.
- 7.19- Henry Moore. *Las manos del artista II*. 1983.
- 7.20- Antoni Clavé. *Pintura y collages*. 1975.
- 7.21- Antoni Clavé. A Don Pablo "Guantes guerreros y fauno". 1984-85.
- 7.22- Auguste Rodin. *Manos de amantes*. 1904.
- 7.23- Louise Bourgeois. *Celda (será mejor que crezcas)*. 1993.
- 7.24- Louise Bourgeois. *Celda II*. 1991.
- 7.25- Louise Bourgeois. *Sin título (con mano)*. 1989.
- 7.26- Louise Bourgeois. *Relajadas*. 1990.
- 7.27- Auguste Rodin. *La larga mano apretada*. 1985.
- 7.28- Julio González. *Mano derecha levantada*. 1942.
- 7.29- Julio González. *Mano izquierda levantada*. 1942.
- 7.30- Julio González. *Pequeña Montserrat asustada*. 1941-42.
- 7.31- Julio González. *Las dos manos*. S/f.
- 7.32- Bruce Nauman. *De la mano a la boca*. 1967.
- 7.33- Joel Peter Witkin. *Festín de tontos*. 1990.
- 7.34- Auguste Rodin. *Ensamblaje para los Burgueses de Calais*. 1900.
- 7.35- Joel Peter Witkin. *Poeta: de una colección de reliquias y ornamentos*. 1986.
- 7.36- Joel Peter Witkin. *Anna Arhmatova*. 1997.
- 7.37- Andrés Serrano. *Muerte a causa de una neumonía III*. 1992.
- 7.38- Andrés Serrano. *Acuchillado I*. 1992.
- 7.39- Andrés Serrano. *Acuchillado II*. 1992.
- 7.40- Andrés Serrano. *Suicidio por veneno de rata*. 1992.

- 7.41- Pablo Picasso. *La mano de Picasso*. 1943.
- 7.42- Joan Miró. *Bajo relieve*. 1971.
- 7.43- Bruce Nauman. *Espacio bajo mi mano cuando escribo mi nombre*. 1966.
- 7.44- Antoni Clavé. *La mano*. 1965.
- 7.45- Antoni Clavé. *Recuerdo del año 1927*. 1967.
- 7.46- Antoni Clavé. *Cuadro juguete III*. 1989.
- 7.47- Antoni Clavé. *Collage visto en Nueva York*. 1989.
- 7.48- Joel Peter Witkin. *Un santo oscuro*. 1987.
- 7.49- Stelarc. *Performance: Structure / Sustance*. 1990.
- 7.50- Stelarc. *El proyecto de la Tercera mano*. 1976-81.
- 7.51- Stelarc. *El brazo virtual*. 1995.
- 7.52- Stelarc. *Manos escritoras*. 1982.
- 7.53- Joel Peter Witkin. *Hermes*. 1981.
- 7.54- Joel Peter Witkin. *Lisa Lyon*. 1981.
- 7.55- Joel Peter Witkin. *Madame X*. 1981.
- 7.56- Joel Peter Witkin. *Venus Genetrix*. 1981.
- 7.57- Joel Peter Witkin. *Picasso en los disparates de Goya*. 1987.
- 7.58- Joel Peter Witkin. *Sátiro*. 1992.
- 7.59- *Dios Pan*. Arte griego.
- 7.60- Joel Peter Witkin. *Bacchus Amelus*. S/f.
- 7.61- Joel Peter Witkin. *Abundancia*. 1997.
- 7.62- Auguste Rodin. *Torso de la centaurea y adolescente desesperado*. Hacia 1910.
- 7.63- *Teseo y el grupo del centauro y la mujer Lapita. La Centauromaquia*. Frontón occidental del Templo de Zeus en Olimpia, Grecia. Siglo V a. C.
- 7.64- Auguste Rodin. *El hombre que camina*. 1900-07.
- 7.65- Auguste Rodin. *Meditación (la voz interior)*. 1896-97.
- 7.66- Louise Bourgeois. *Celda (arco de histeria)*. 1992.
- 7.67- Bruce Nauman. *Henry Moore rumbo al fracaso*. 1967.
- 7.68- Henry Moore. *Guerrero reclinado*. 1953.
- 7.69- Henry Moore. *Guerrero con escudo*. 1953-54.